Die dramatische Bearbeitung nationaler Stoffe in Frankreich.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Otto Dierks aus Hannover.

Münster 1911.

Gedruckt bei H. Hartmann, Hannover.

Dekan: Professor Dr. Meister.

Referent: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Andresen.

Literatur.

Armand, Etude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac. Thèse, Paris 1887.

L. Börne, Gesammelte Schriften, Wien 1868.

M.-J. Chénier, Oeuvres complètes. Paris 1824.

Chefs d'oeuvres de Ducis, Chénier etc. Paris, Didot, 1845.

Oeuvres complètes d'Alexandre Dumas. Paris, Lévy, s. d. (1 fr. le vol.)

Oeuvres complètes d'Alexandre Duval. Paris, Barba, 1822.

Eicke, Zur neueren Literaturgeschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich. Diss. Marburg 1891.

Etienne et Martainville, Histoire du Théâtre Français pendant la Révolution. Paris 1802, 2 vols.

A. Favrot, Etude sur Casimir Delavigne. Thèse, Paris 1894.

E. Fournier, Robert le Diable. Paris, Dentu, 1879.

Th. Gautier, Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans. Paris, Hetzel, 1857—59. 6 vols.

Geoffroy, Cours de littérature dramatique. Paris 1825. 6 vols.

R. Gottschall, Das Theater und das Drama des second empire. In „Unsere Zeit", 1867.

J. Grand-Carteret, L'Aiglon en Images. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901.

Des Granges, Geoffroy et la critique dramatique sous le consulat et l'empire. Paris 1897.

Guessard et de Certain, Le Mystère du Siège d'Orléans. Paris, Impr. Impériale, 1862.

K. Hanebuth, Über die hauptsächlichsten Jeanne d'Arc-Dichtungen des 15., 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Diss. Marburg 1893.

Jahrbuch für romanische und englische Literatur. Berlin 1859 ff.

J. Janin, Histoire de la littérature dramatique. Paris 1854. 6 vols.

L. Petit de Julleville, Histoire de la Littérature française. Paris 1899 ff.

L. Petit de Julleville, Mystères. Paris, Hachette 1880. 2 vols.

Klinger, Über die Tragödien C. Delavignes. Progr. Waldenburg, 3 Tle. 1899—1901.

Küchler, M.-J. Chéniers dramatische und lyrische Dichtung. Diss. Leipzig 1900.

Küchler, Das französische Theater der Gegenwart. In: Germanisch-romanische Monatsschrift, I. Heidelberg 1909.

Lanéry d'Arc, Bibliographie de Jeanne d'Arc. Paris 1901.

Langlois Dupont de l'Arche, Essai sur les énervés de Jumièges. Rouen 1858.

G. Lanson, Histoire de la littérature française. Paris, Hachette 1906.

C. Latreille, La Fin du Théâtre romantique et Fr. Ponsard. Thèse Paris 1899.

Lecomte, Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre. 1797—1899. Paris 1900.

J. Lemaître, Impressions de Théâtre. Paris, Lécène et Oudin 1888—1890. 10 vols.

Ch. Lenient, La Comédie en France au 19. siècle. Paris, Hachette 1893, 2 vols.

Ch. Lenient, La poésie patriotique en France au moyen âge. Paris Hachette 1891.

Ch. Lenient, La poésie patriotique en France dans les temps modernes. Paris. Hachette 1894. 2 vols.

A. Liéby, Etude sur le théâtre de M.-J. Chénier. Thèse, Paris 1901.

H. Lumière, Le théâtre français pendant la Révolution. Paris Dentu 1894.

P. Magnin, Charlotte Corday. Progr. Wiesbaden 1868.

Mahrenholtz, Die französische Revolution auf der Schaubühne und in der Tagesdramatik. Herrig's Archiv Bd. 94, 1894.

H. Modlmayr, Ein halbes Jahrhundert zeitgenössischer Pariser Dramen. Progr. Neues Gymnasium, Würzburg 1906.

Moland, Le Théâtre de la Révolution. Paris 1877.

Monmerqué et Michel, Le Théâtre français au moyen âge. Paris, Didot 1885.

Moreau d'Orgelaine, Réflexions sur la pièce de Henri III. Auxerre, 1829,

Muret, l'Histoire par le théâtre, 1789—1851. Paris 1865. 3 vols.

H. Otto, Kritische Studie über das Jeu saint Loys, Roy de France. Diss. Greifswald 1897.

Parigot, Le Drame d'Alexandre Dumas. Paris 1898.

Peterssen, Die Dramendichtung in Frankreich seit 1878, Unsere Zeit 1881.

Comte de Puymaigre, Jeanne d'Arc au théâtre Paris, Savine 1890.

Revue des deux Mondes, sämtliche Jahrgänge. Abgekürzt R. d. M.

E. Rigal, Le Théâtre français avant la période classique. Paris 1901.

E. Roy, Etude sur le théâtre français du 14. et du 15. siècle. Paris 1902.

O. Le Roy, Etude sur les Mystères. Paris 1837.

A. Royer, Histoire du Théâtre t. V. le théâtre contemp. Paris 1878.

A. Rutenberg, Die dramatischen Schriftsteller des 2. Kaiserreichs. Berlin 1873.

Fr Sarcey, Quarante ans de Théâtre. Paris, Bibl. des Annales 1900. 4 vols.

Sarrazin, Das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern. Stuttgart 1888.

Publications de la Société des anciens textes français. Paris.

Spitteler, Das historische Trauerspiel der Franzosen. Unsere Zeit. 1888.

H. Thieme, Guide Bibliographique de la litt. frcse. Paris, Welter, 1907.

Vauthier, Essai sur la vie et les oeuvres de N. Lemercier. Thèse, Toulouse 1886.

Vollmöllers Jahresbericht über die Fortschritte der roman. Phil 1890 ff.

Weigand, Agnes von Meran. Progr. Bromberg 1865.

H. Welschinger, Le Théâtre de la Révolution. Paris.

Wetzig, Studie über die Tragödien C. Delavignes. Diss. Leipzig 1900.

Zollinger, L. S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg. Diss. Straßburg 1899.

Die Einzelausgaben der Stücke sind im Text angeführt.

Einleitung.

Will ein Dichter national-historische Stoffe als Vorwurf zu einem Drama verwenden, so stellen sich große Schwierigkeiten ihm in den Weg. Er muß bei dem weitaus größeren Teile seines Publikums damit rechnen, daß Handlung und Katastrophe bekannt sind; also wird in vielen Fällen bei den Zuschauern nicht die Spannung vorausgesetzt werden können, die ein ihnen vollständig unbekannter Stoff hervorrufen würde. Wohl kann der Dramatiker sich eine Entschädigung versprechen in der Hoffnung auf die patriotische Begeisterung, die sein Stück beim Publikum erweckt. Auch Dekorationen und Schlachtenlärm pflegen ja ihre Wirkung nicht zu verfehlen, besonders bei dem Publikum des 20. Jahrhunderts, das ins Theater geht, nur um angenehm unterhalten zu werden; doch alles dies ist schließlich nur ein kümmerlicher Ersatz. Eine weitere Schwierigkeit bei der dramatischen Behandlung nationaler Stoffe, die besonders bei solchen sich fühlbar macht, die noch nicht sehr weit von der Gegenwart abliegen, ist die verschiedene Beurteilung großer Männer. Wie ungleich urteilt man z. B. noch heute in Frankreich über die Führer der großen Revolution. Wie schwer ist es da für einen Dichter, in einem Drama einen Charakter so vorzuführen, daß er nicht vielleicht die Hälfte seiner Zuschauer geradezu gegen sich aufbringt. Andererseits liegt in diesem Umstande ein gewisser Vorteil, — kann sich doch der Dichter von den verschiedensten Auffassungen der Persönlichkeit die zu eigen machen, die ihm speziell am meisten zusagt. Immerhin haben die französischen Dramatiker vor den großen Männern der Vergangenheit

beinahe stets eine gewisse Scheu gehabt, die ihnen durch den Eindruck der Macht der Persönlichkeit aufgezwungen wurde. Werden Geisteshelden, z. B. Dichter wie Molière, auf die Bühne gebracht, so müssen sie ganz so denken und reden, wie man sie aus ihren Werken kennt. Es ist also für den Dramatiker erforderlich, daß er sich völlig in die Zeit und das ureigenste Wesen seines Helden hineinlebt, was ohne großes Talent und zähen Fleiß sich nicht ermöglichen läßt.

In der französischen Bühnenliteratur finden sich verhältnismäßig viele Dramen, die nationale Stoffe behandeln. Aber eigentümlicherweise befinden sich unter der Zahl der Verfasser wenige hervorragende Dichter. Das erklärt sich wohl am besten daraus, daß eben ein großer Dichter, der sich, wie Th. Gautier[1]) sagt, der »*inconvéniants qui en résultent*«, wohl bewußt ist, den nationalen Stoffen lieber ganz aus dem Wege geht. Ein rechtes historisches Trauerspiel in unserm Sinne haben die Franzosen streng genommen überhaupt nicht.[2]) Francisque Sarcey[3]) nennt das, was der ältere Dumas als drame historique bezeichnet, eine Reihenfolge von »*tableaux*«, die recht eigentlich irgend ein Ereignis »illustrieren«. Er sagt, man verlange viel Bewegung und Glanz von diesen Dramen, doch brauche die Geschichte dabei nur die Rolle einer Abenteuererzählung zu spielen; Glanz und Federbüsche seien die Hauptsache. Eben diese Geringschätzung des historischen Dramas mag auch vielfach daran Schuld gewesen sein, daß große Dichter es unter ihrer Würde gehalten haben, dies Gebiet zu betreten, das sich ja auch so wenig mit ihren Anschauungen von der klassischen Tragödie vertrug. Und hier fühlt man besonders, wie sehr die französische Dramatik die schöpferische Kritik eines Lessing und Herder entbehrt.[4])

---

[1]) Histoire de l'art dramatique en France, III (Leipz. 1859) S. 151.

[2]) J. K. Spitteler, das hist. Trauerspiel d. Franzosen (Unsere Zeit) 1888. S. 177-182.

[3]) im Temps vom 15. X. 1886.

[4]) J. K. Spitteler, a. a. O.

Die frühesten dramatischen Bearbeitungen nationaler Stoffe in Frankreich finden wir in einigen Mirakeln im ms. Cangé, (Bibl. Nat.) in den Miracles de Notre Dame, die etwa um 1350—1360 entstanden sein werden. Könige sind es vor allem, die die Dichter in ihren Stücken auftreten lassen, doch ist die Beimischung des religiös-legendenhaften Elementes bisweilen recht groß, so daß wir nur mit Mühe das wirklich Historische herausschälen können. Die nun folgende Zeit stellt eine große Lücke in der Produktion solcher Stücke dar; nur ganz vereinzelt finden sich zwei Stücke über Ludwig IX. Mit der Jungfrau von Orleans kommt ein neuer Stoff in die Dramatik, der etwas öfter verwandt wird. Als dann die klassische Periode einsetzt, ist für Stücke nationalhistorischen Inhaltes überhaupt kein Raum mehr vorhanden. Wir haben von Corneille, sowie von Racine, Molière auch nicht ein einziges Stück dieser Art; ein Umstand, der, wie gesagt, wohl zum größten Teile aus der Voreingenommenheit dieser Dichter für alles Klassische, also Antike, zu erklären ist. Im französischen Volke bestand auch die Vorstellung von der Heiligkeit, der Unantastbarkeit der Könige in viel größerem Maße, als man vielleicht meint. Den Franzosen des Mittelalters war ihr König sakrosankt; es wäre also leicht als eine Blasphemie angesehen worden, hätte man ihn in weltlichen Stücken auf die Bühne gebracht. Mit dieser Scheu vor der Person des Königs hat erst die große Revolution aufgeräumt, doch noch heute findet man nicht selten Franzosen, die von Thron und Altar reden und den König als ein überirdisches Wesen betrachten. Diese Ehrfurcht hat sicher auch viel dazu beigetragen, daß Frankreichs Könige so selten zu Bühnenhelden gemacht worden sind. Bis zur Revolution ist außer der Jungfrau von Orleans kaum ein nationaler Stoff von einem Dichter von Ruf in einem Drama behandelt. Allerdings haben wir in P. de Belloy (1727—1775) einen Mann vor uns, der sich redlich bemüht hat, aus nationalem Stoff ein nationales Drama (Le Siège de Calais) zu schaffen, doch fehlte ihm das Genie zur Ausführung seines Planes. Mit M.-J. Chénier (1764 bis 1814) beginnt eigentlich erst die Bearbeitung nationaler

Stoffe im Drama. Weniger bedeutende Dichter, wie Collé (1709—1783), hatten sie schon in der Komödie einzuführen versucht (La Partie de Chasse de Henri IV.)

Merkwürdigerweise wurden viele Ereignisse der Revolution schon gleich nach oder sogar noch in jenen Tagen des Schreckens auf die Bühne gebracht; man benutzte sie viel zur Agitation. Nach der Revolution sind von Dichtern die sich in Dramen mit nationalen Stoffen beschäftigt haben, besonders zu nennen: A. Duval (1767—1849), N. Lemercier (1772—1840), Fr. Ponsard (1814—67), C. Delavigne (1794 bis 1843). Die Romantik, die nun folgte, übte wiederum einen unheilvollen Einfluß auf das nationalhistorische Drama aus. »Historisch« wurde gleichbedeutend mit »romantisch«, und A. Dumas des Älteren Stücke legen das beste Zeugnis von der Art dieser Dramatik ab. In neuerer Zeit haben sich nun wieder mehr Dichter von Ruf mit nationalen Gestalten und Ereignissen beschäftigt. Ich nenne nur: E. Legouvé, Scribe, O. Feuillet, V. Sardou, P. Hervieu, H. de Bornier, E. Rostand. Im großen und ganzen muß aber gesagt werden, daß die Dramen dieser Art bis etwa 1850 innerlich gehaltvoller waren, als die neueren und neuesten. Allein den Franzosen von heute ist z. B. Ponsard mit seinen Stücken nicht mehr interessant genug; obwohl diese sehr viel in sich haben, was durchaus nicht veraltet ist, noch auch an innerem Wert eingebüßt hat, spielt man sie doch nicht mehr; man greift zu Dramen von Sardou, Scribe usw., — sie bieten mehr Aufregung für den Zuschauer.

Von großem Reize ist es, nachzuforschen, welche Persönlichkeiten am meisten als Helden in Dramen auftreten. Es lassen sich von diesem Gesichtspunkte aus wertvolle Schlüsse ziehen auf die Beliebtheit großer Männer aus Frankreichs Geschichte. An der Spitze steht Napoleon I, von dem Lecomte[1]) allein 596 Stücke anführt, in denen allen er die Hauptrolle spielt, wenn er allerdings auch nicht immer selbst auftritt. Daß natürlich unter dieser Unmenge drama-

[1]) Napoléon et l'empire racontés par le Théâtre 1797 bis 1899. Paris 1900.

tischer Erzeugnisse viel vollkommen Wertloses sich befindet, versteht sich eigentlich von selbst, und es lohnt sich nicht, auf all' diese Spektakelstücke näher einzugehen. Das ließe sich auch gar nicht bewerkstelligen, da sehr viele von ihnen niemals gedruckt worden sind. Auf Napoleon folgt in der Reihe der historischen Persönlichkeiten, die am meisten dramatisch behandelt worden sind, Jeanne d'Arc. Es ist ja auch sehr verständlich, daß diese heldenhafte Erscheinung die Dichter mit Begeisterung erfüllte; ihr Leben und Wirken ist ja schon ohne alle dichterische Zutaten ein ergreifendes Drama. In dem Werke von Lanéry d'Arc[1]), welcher auf diesem Gebiete wohl Autorität beanspruchen darf, sind 56 Versdramen, 36 Prosadramen und 6 Pantomimen etc. erwähnt, in Summa also 98 Stücke. Durch die vor kurzem erfolgte Heiligsprechung wird, wie man wohl mit Recht annehmen darf, die Produktion an Dramen über Jeanne d'Arc gewiß noch neu belebt werden. (Am 24. XI. 1909 wurde in Paris schon ein neues Stück, Le Procès de Jeanne d'Arc, von Emile Moreau, aufgeführt.) Unter den übrigen Frauengestalten aus der französischen Geschichte erfreut sich besonders Charlotte Corday, die Mörderin Marat's, eines regen Interesses bei den Dramatikern: in 7 Dramen ist sie die Heldin. Aus der Reihe von Frankreichs Königen sind Ludwig IX. und Ludwig XI. öfter behandelt worden als die übrigen.

Über die patriotische Dichtung gearbeitet hat Lenient in einem Werke: La poésie patriotique en France dans les temps modernes. Paris, Hachette, 1894, 2 vols. Doch merkwürdigerweise schließt für ihn die poésie patriotique die Dramatik nicht mit ein, er läßt sie fast ganz unberührt, und beschäftigt sich besonders mit Gedichten, z. B. der Marseillaise, den politischen Gedichten von Béranger, Delavigne usw.[2])

---

[1]) Bibliographie de Jeanne d'Arc, Paris 1901.

[2]) nur de Belloy und M. J. Chénier bespricht er (II, 73, bezw. II, 137); sowie in dem Bande, der das Mittelalter behandelt, das Mystère du siège d'Orléans 389 ff.

Das große Gebiet der französischen Dramen, die nationale Stoffe behandeln, würde natürlich niemals in dem engen Rahmen einer Dissertation Platz finden können; deshalb beschränke ich mich im Folgenden auf die Stücke, die mir besonders wertvoll und charakteristisch zu sein scheinen.

I. Abschnitt.

Von den Anfängen bis zum Tode Chlodwigs (511.)

1. Einen Stoff aus gallisch-römischer Zeit behandelt das Drama Vercingétorix von **Collinet**; erschienen als Drama 1880, aufgeführt mit Musik von Saint-Saëns 1893. V. ist dargestellt als der edle Häuptling, der alles auf eine letzte Karte setzt, während Cäsar roh und undankbar erscheint: er führt die edle Cambra, eine Gallierin, die ihn aus dem Gefängnis befreite, nach der Einnahme von Alesia im Triumphzug mit.[1])

Dramen über Vercingétorix schrieben ferner **Henri Martin** (1865), **Lacombe** (1886), sowie **Lahuré** (1887).

2a. Aus der Zeit Chlodwigs sind Stoffe in verschiedenen Stücken behandelt. Le Baptême de Clovis ist ein Mirakel aus dem ms. Cangé (Miracles de Notre Dame, 39). Die Zeit der Entstehung dieser Mirakel läßt sich wenigstens annäherungsweise feststellen. E. Roy[2]) erweist dies durch verschiedene Punkte; z. B. findet sich an einer Stelle die Münze »*anges*« erwähnt, deren Prägung 1340 begann. An einer anderen Stelle ist die Rede von Robert d'Anjou, roi de Naples, der von 1309—1343 regierte. Ferner werden in den Stücken die Verurteilten stets ohne Priester zum Richtplatz geschleppt; 1397 erschien aber ein Erlaß, der den

---

[1]) J. Heller in Vollmöllers Jahresbericht III, S. 300.

[2]) Etudes sur le théâtre français du XIV. et du XV. siècle. Paris, Bouillon, 1902. S. 127.

Verdammten die Tröstung der Religion zusprach. Die Mirakel sind also aller Wahrscheinlichkeit nach vor diesem Jahre entstanden, und man kann annehmen, daß sie in der ersten Hälfte der Regierung Karls V. verfaßt worden sind.

Le Baptême de Clovis entlehnt den Stoff aus Gregor von Tours; es hat 2426 Verse, 34 handelnde Personen. Stoff und Charaktere sind meistens historisch treu behandelt. Chlodwig ist den Wünschen seiner Gattin Clotilde, Christ zu werden, erst geneigt, als in der Schlacht (bei Zülpich) seine Sache schlecht steht; bekehrt, lassen König und Gefolge sich von dem h. Remigius, dem Bischof von Reims, taufen. Im Augenblick, als die sagenhafte Taube das heilige Salbungsgefäß bringt, wird der Name Chlodwigs in »Loys« verwandelt, ein Zeichen der Anhänglichkeit der Franzosen an ihren König Ludwig IX. Clotilde ist sehr gut gezeichnet, überhaupt finden sich sehr ansprechende Scenen in dem Stück.[1])

b. Ein zweites Stück, Clovis, ist verfaßt von **Népomucène Lemercier** (1771—1840); es erschien im Jahre 1801. Der König erscheint hier als durchaus schlechter Charakter, der nichts scheut, um nur zu seinem Ziele zu gelangen. Er wird zum Typus des politischen, rücksichtslosen Königs.[2]) Grausam und rücksichtslos mag Chlodwig gewesen sein, im übrigen aber wahrt Lemercier absolut nicht die historische Wirklichkeit. Auf der anderen Seite hat man den vielseitigen Dichter heutzutage mit Unrecht fast völlig vergessen. Bei seinem Tode ehrte man den Autor sehr hoch, der von den verschiedensten Parteien

---

[1]) Ausgabe sämtlicher Mirakel in den Publications de la Société des anciens textes français. einiger in Monmerqué et Michel, Le Théâtre français au moyen âge. Paris, Didot, 1885,

L. Petit de Julleville, Les Mystères, Paris, Hachette, 2 vols. 1880. I, S. 153. II, S. 329.

[2]) J. Vauthier, Essai sur la vie et les oeuvres de N. Lemercier, Thèse, Toulouse, 1886. S. 77-80.

beansprucht wurde, weil alle etwas Lobenswertes an ihm fanden.[1])

c. Ein drittes Drama, betitelt Clovis, schuf **Viennet** 1820. Es ist recht bedeutungslos. Die Bekehrung Chlodwigs ist oft von Dichtern auch in Epen behandelt worden. Z. B. erschien 1657 Clovis, ou la France Chrestienne, Poëme Héroïque, par **J. Desmarets**, ein Werk von 464 Seiten!

---

[1]) s. a. J. Janin, Histoire de la litt. dram. IV, Paris 1854, S. 283 ff

II. Abschnitt.

Bis zum Tode Pippins des Kleinen (768.)

1a. Frédégonde et Brunehaut, gleichfalls von dem vorher (S. 13) genannten **Lemercier** (1821.) Das Stück behandelt bei guter Charakterzeichnung die heißen Kämpfe, die durch den Streit der beiden Königinnen hervorgerufen wurden zwischen den Herrschern der drei Teilreiche Austrasien, Neustrien und Burgund. Die Handlung ist hochdramatisch: Frédégonde vergiftet den Sohn ihres Gatten, Mérovée; der König Chilpéric entdeckt auf dem Sterbebette, daß seine Gemahlin es war, die den Tod seines Sohnes herbeiführte, um ihren Sohn aus illegitimer Ehe zu begünstigen. Die Rolle der Frédégonde bietet der Schauspielerin große Schwierigkeiten, da sie erst am Ende des zweiten Aktes auftritt, als jeder Zuschauer sich bereits ein Bild von der Persönlichkeit gemacht hat. Doch war bei den ersten Aufführungen Mlle. Rachel, der man diese Rolle übertragen hatte, den hohen Anforderungen völlig gewachsen, so daß das Stück recht erfolgreich war.[1])

b. Ein zweites Stück behandelt fast denselben Stoff: Frédégonde, von **Alfred Dubout** (1897). Die Handlung ist sehr verwickelt, doch erreicht sie nicht im Entferntesten die Höhe des Dramas von Lemercier. Während dort Frédégonde den Typus des liebenden, alles andere vergessenden Weibes darstellt, ist sie hier

---

[1]) J. Vauthier, a. a. O., S. 82-86, sowie Revue des deux Mondes, IV. série, 32. 1842. S. 696 ff. (De Molènes' Kritik.)

ein reines Scheusal in jeder Beziehung. Auch nicht ein edler Zug läßt sich an ihr entdecken. Außerdem leidet das Stück an großen Unwahrscheinlichkeiten, so daß man der abfälligen Kritik Jules Lemaîtres'[1]) nur beipflichten kann.

c. Rein lyrisch aufgefaßt ist derselbe Stoff in Frédégonde, drame lyrique en V actes, paroles de **M. Louis Gallet,** musique d' **Ernest Guiraud et Camille Saint-Saëns,** 1896 aufgeführt unter ziemlich großem Erfolg, der aber zum allergrößten Teile der Musik zu danken war.[2])

2. Sainte Bauteuch, femme du roi Clovis, ein Mirakel des ms. Cangé, von 2634 Versen mit 36 handelnden Personen.[3]) Es enthält das Leben der hl. Balthildis (in der Geschichte Gemahlin Chlodwigs II., gestorben 680). Die beiden Söhne des Königs, die sich gegen den Vater empört haben, werden bestraft, indem ihnen die Kniebänder abgebrannt werden; danach werden sie in einem Boote ausgesetzt, auf rätselhafte Weise gerettet und in ein Kloster (Jumièges) gebracht. Manche Scenen sind recht roh: unmenschlich ist z. B., daß die Eltern zusehen, wie auf ihren Befehl die Söhne verstümmelt werden. Man hat das Mirakel zweifellos als reine Legende anzusehen.[4]) Vielleicht hat dem Autor schon eine fertige Ste-Bauteuch-Legende vorgelegen.

3. Berthe, femme du roi Pépin, ein Mirakel des ms. Cangé von 2891 Versen, 2 Serventois (je 59 V.) und 32 Personen; die Verse sind achtsilbig;[5]) es gründet sich auf legendarisch-ritterliche Grundlagen (Adenet's Chanson de geste von Berthe).[6]) Pippin ist edelmütig, doch läßt er sich durch die schurkische Dienerin seiner

---

[1]) R. d. M. IV. Pér. t. 141, 1897, S. 697 ff.

[2]) R. d. M. IV. Pér. 1896 (C. Bellaigue.)

[3]) Ausgabe in: E. Langlois Dupont de l'Arche, Essai sur les énervés de Jumièges. Rouen 1838.

[4]) P. de Julleville, a. a. O., II, S. 313.

[5]) Ausgabe: Silvestre, Paris 1839.

[6]) P. de Julleville, a. a. O., II, S. 305.

Gemahlin täuschen und verdammt diese. Darauf deren glückliche Rettung, Erkennungsscenen, zweite Vermählungsfeier. Die Königin hat einen zarten, echt weiblichen Charakter, sie ist lebenswahr dargestellt, für die damalige Zeit ein Meisterwerk; das Stück ist auch dramatisch recht bewegt. P. de Julleville[1]) weist eine Aufführung dieses Mirakels zu Compiègne im Jahre 1453 nach.

4a. Bei einem weiteren Mirakel des ms. Cangé, dem »Robert le Diable«, ist es zunächst fraglich, ob man die Hauptperson des Stückes, Robert selbst, überhaupt als historische Person ansehen kann. In dem Stücke, welches 2060 Verse und 47 Personen zählt,[2]) spielt die Abstammung Roberts vom Teufel eine Rolle; es endet mit seiner Vermählung mit der Kaisertochter, doch ist es durch und durch legendenhaft gehalten.[3]) In Genf spielte man das Stück am 4. Juni 1480, wo *le conseil municipal donna 6 florins à ceux qui avaient joué l'histoire de Robert le Diable.* Ferner wurde es, getreu dem Originaltext (von Fournier) am 2. III. 1899 in der Gaîté in Paris aufgeführt unter mittelmäßigem Heiterkeitserfolg.[4])

b. Ein zweites Stück über Robert ist Robert le Diable, ou le criminel repentant, pantomime en trois actes, à grand spectacle, par **M. Franconi jeune,** (Paris, Barba, 1815) eine wertlose Bearbeitung der Nationallegende.[5])

c. Endlich gehört hierher noch Robert le Diable opéra en cinq actes, paroles de **Scribe** et **G. Delavigne,** musique de **J. Meyerbeer,** ballets de Taglioni, décors de Liceri. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 21 novembre 1831. (Paris, Barba, 1834). Eine sehr bekannte, erfolg-

[1]) a. a. O., II, S. 26.
[2]) Ausgabe: Rouen, 1836, sowie E. Fournier, Paris, Dentu 1879.
[3]) P. de Julleville, a. a. O., II, S. 310.
[4]) P. de Julleville, ebenda.
[5]) Manuel du Bibliographe Normand, S. 477.

reiche Oper, die oft übersetzt worden ist und noch immer aufgeführt wird.

5. Einen weiteren Stoff aus dieser Zeit behandelt auch das Mirakel Le Roi Thierry et Osanne sa femme aus dem ms. Cangé, mit 2380 Versen und 29 Personen.[1]) Das Stück erzählt uns von der wunderbaren Rettung der drei Söhne des Königs Thierry von Aragon, die ausgesetzt worden sind. Der Inhalt ist völlig legendarisch; als Kunstwerk betrachtet, steht dies Mirakel höher als die übrigen des ms. Cangé.[2])

---

[1]) Ausgabe: Monmerqué et Michel, a. a. O.

[2]) P. de Julleville, a. a. O., S. 306.

III. Abschnitt.

Von Karl dem Großen bis zum Beginn der Kreuzzüge (768—1096.)

1a. In einigen Dramen tritt Karl der Große selbst auf, z. B. im Charlemagne von **N. Lemercier,** der ja überhaupt viele historische Stoffe in seinen Dramen behandelt hat. 1810 ist das Stück entstanden; es schildert den mächtigen Monarchen in seiner Größe als Feldherrn und als weisen gesetzgebenden Herrscher, indessen bringt die eigentliche Handlung nur eine kleine Anekdote: durch einen natürlichen Sohn entdeckt Karl einen gegen ihn gerichteten Verrat seines Vasallen d'Astrade und verzeiht in Großmut dem Schuldigen seine Tat. Als Lesedrama nimmt das Werk kein großes Interesse in Anspruch.[1])

Zwei andere Dramen mit der Person Karls sind deshalb von Bedeutung, weil hinter der Figur dieses Kaisers Napoleon I. zu sehen ist, zu dessen Verherrlichung sie verfaßt wurden.

b. Das erste ist Le Mariage de Charlemagne von **B. de Rougemont,** ein tableau historique in einem Akt.[2]) Aufgeführt wurde es am 14. Juni 1810 im Odéon; fließend und leicht geschrieben, errang es einen Erfolg. Es stellt dar, wie Karl unter einer Verkleidung seine ihm bestimmte Verlobte kennen lernt, und, ganz bezaubert,

---

[1]) Vauthier, a. a. O., S. 90 f.

[2]) Lecomte, Napoléon et l'empire . . . . S. 221.

sich dann zu erkennen gibt. Er findet auch Gelegenheit, sich als leutseliger glückstiftender Herrscher zu betätigen. Nur muß man eben bedenken, daß Karl Napoleon ist.

c. Ein anderes Stück enthält auch, wenigstens für die Zuschauer der Zeit von 1810—1815, viele klare Anspielungen auf Napoleon; es ist La Naissance du fils de Charlemagne, von einem unbekannten Autor in Le Hâvre aufgeführt. Schon der Titel ist durchsichtig genug.[1])

2. Besser als Karl ist sein größter Vasall Roland dramatisch behandelt. Von der Bedeutung des Gegenstandes legt ja schon das Rolandslied beredtes Zeugnis ab. Die dramatische Behandlung des Stoffes setzt indessen erst spät ein:

a. Das erste Werk, über das ich Näheres in Erfahrung bringen konnte, ist Roland à Roncevaux, opéra en quatre actes; paroles et musique de **A. Mermet.** (Nouv. édition. Paris, M. Lévy 1865.) Der große Erfolg der Oper war mehr dem Text und seiner Beliebtheit als der Musik zu verdanken. F. de Lagenevais sagt,[2]) daß »*Roland à Roncevaux est un des plus grands succès de l'opéra,*« und »*le sujet, en outre, est héroïque et national; poème et musique ne respirent que chevalerie, amour et patriotisme*«. Nur zum Teil ist das Stück der Legende entlehnt; der Dichter hat manches hinzugefügt. Das ganze Stück ist gegründet auf der verschmähten Liebe Ganelon's zu Alde, einem ganz neuen Motiv. Rein aus Haß wird dann später Ganelon zum Verräter an Roland, seinem glücklichen Rivalen. Die Oper bietet sehr eindrucksvolle Scenen, so z. B. die Schlußscene, wo die Krieger an der Leiche Rolands singen:

„Dans les combats, soldats de France,
„Des preux chantez le plus vaillant.
„Tout fuit quand il brandit sa lance;
„Chantez, soldats, chantez Roland!“

---

[1]) Lecomte, a. a. O., S. 241.

[2]) R. d. M., IIIe pér. t. 60, 1883, S. 193 (Kritik einer Wiederholungsvorstellung.)

Eine ausführliche Inhaltsangabe findet sich bei Eicke.[1])

b. Ein zweites, bei weitem bekannteres Drama ist La Fille de Roland, drame en 4 actes en vers par le **vicomte Henri de Bornier.** (Cinquante-deuxième édition, Paris, 1888.) Das Drama erlebte unter rauschendem Beifall seine Uraufführung am 15. II. 1875 im Théâtre-Français; zahllose Vorstellungen bewiesen und beweisen noch heute die Beliebtheit des Stückes, das durch und durch das Werk eines echten Dichters ist. Zwar deckt sich die Handlung gar nicht mit der Sage, die nur als Vorgeschichte verwandt ist; doch spielt diese eine solche Rolle, daß man wohl mit Recht das Stück hierher rechnen darf. Der Inhalt[2]) ist kurz folgender: Ganelon lebt als Graf Aumary nach der Katastrophe von Roncevaux in Deutschland, und sein Sohn Gerald, der nicht ahnt, welch' ein Verbrechen auf dem Gewissen seines Vaters lastet, liebt Berthe, die Tochter Rolands. Als alles sich zum Guten wendet und auch Kaiser Karl seine Einwilligung gibt, weil Gerald ein mutiger Ritter ist, da muß Ganelon-Aumary sich zu erkennen geben als Verräter Rolands, und nun verzichtet sein Sohn, trotzdem ein Ehrengericht ihn für makellos erklärt, und trotz der inständigen Bitten der Geliebten, auf die Hand Berthas. Karl, der als gütiger Herrscher erscheint, billigt diesen Schritt und erkennt das Große darin an in seinen Worten:

. . . . . . „Barons, princes, inclinez vous
„Devant celui qui part; il est plus grand que nous!“[3])

c. Ein drittes Stück über Roland erwähnt Gautier:[4]) Le Mystère de Roland, von **d'Avril,** 1879 zu Paris

---

[1]) Zur neueren Literaturgeschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich. Diss. Marburg 1891. S. 46-48.

[2]) Ausführlicher bei Eicke, a. a. O., S. 53-55.

[3]) In R. d. M. IVe pér. t. 8. 1875, S. 239, 240. — Das Drama wurde auch von K. zu Putlitz ins Deutsche übertragen (bei Reclam erschienen). Aufgeführt ist es meines Wissens nicht in Deutschland.

[4]) Eicke, a. a. O., S. 55.

und Nîmes erschienen, doch ist es völlig unbekannt, der Text ist nirgends aufzutreiben.

3a. Von Fürsten nach Karl dem Großen ist besonders behandelt Wilhelm der Eroberer in Guillaume le Conquérant,[1]) einem fünfaktigen Drama von **Alexandre Duval.** Die historischen Tatsachen, auf denen das Stück aufgebaut ist, sind folgende: Harold hatte dem Herzog Wilhelm von der Normandie das Versprechen gegeben, ihm nach dem Tode Eduards des Bekenners die Krone Englands abzutreten. Als dieser dann wirklich ohne Erben starb, wählte das englische Volk Harold zum König. Das veranlaßte Wilhelm, mit einem starken Heere in Perensey (Sussex) zu landen, um sich die Krone zu erzwingen. Am 14. IX. 1066 Schlacht bei Hastings, Harold fällt, Wilhelm wird am 25. XII. in London gekrönt. Das Drama behandelt die Tatsachen ziemlich getreu, doch fügt es eine Liebesgeschichte ein (Harold soll mit Elgive, der Tochter Wilhelms, verlobt werden, diese liebt aber Edwin, einen früheren Freund Harolds.) Das treibende Element der Handlung ist Gita, die Mutter Harolds, die historisch ohne Bedeutung war. Harolds Charakter ist ziemlich gewahrt, nur daß er zweifellos in Wirklichkeit mehr von seinen Leuten, als, wie hier, von seiner Mutter zum Eidbruche getrieben wurde. Wilhelm erscheint bei Duval wie ein echter Ritter ohne Furcht und Tadel, edel und gütig; in der Geschichte kommt er als Mensch weniger gut weg, doch kann man die Änderung dem Dichter nachempfinden, der, wie er selbst äußert,[2]) das Drama nur zur Verherrlichung Napoleons schrieb, um seinen Patriotismus kund zu tun, wie es sein Bruder, der chef du Bureau des beaux-arts, von ihm verlangte. Also mußte auch Wilhelm (= Napoleon) edel und erhaben dargestellt werden. Das Stück entstand zu der Zeit, als Napoleon einen Zug gegen England plante, doch

---

[1]) In: Oeuvres complètes d'A. Duval. Paris, Barba, 1822. t. V.

[2]) »Notice sur Guillaume le Conquérant«. Oeuvres, t. V., S. 1-31.

waren dem Kaiser die Anspielungen offenbar nicht handgreiflich genug; er ließ nämlich nach der ersten Aufführung das Stück verbieten, obwohl Josephine es hoch schätzte.[1])

b. Ein anderes Stück, La Tapisserie de la reine Mathilde, entlehnt seinen Stoff derselben Epoche. Die Königin Mathilde (Gemahlin Wilhelms des Eroberers) webt einen Teppich, der die Heldentaten ihres Gemahls zeigt, und Raymond, ein Knabe, der bei einem Eremiten erzogen wird, sieht ihr dabei zu. Es stellt sich heraus, daß er der Sohn Wilhelms ist von einer Frau, die dieser vor Mathilde liebte. Gerührt, verlobt die Königin ihn mit ihrer Nichte und er zieht aus, um unter den Augen seines Vaters seine Feuertaufe zu erlangen. Das Stück ist eines von den vielen, die im Hinblick auf Napoleon geschrieben wurden, zu dessen Verherrlichung, und den Stoff nur als Sinnbild verwerten. Ein couplet de vaudeville drückt dies am Schluß klar und deutlich aus.[2])

---

[1]) J. Lecomte, a. a. O., S. 103, 104, sowie Muret, L'histoire par le Théâtre, 1789-1851. Paris 1865. 3 vols. I, S. 199.

[2]) J. Lecomte, a. a. O., S. 101.

IV. Abschnitt.

Zeitalter der Kreuzzüge (1096—1270: Tod Ludwigs IX.)

1a. Aus dieser Zeit ragt besonders Ludwig IX., der Heilige, hervor, der ziemlich oft, und schon sehr früh auf die Bühne gebracht worden ist. Das erste Drama über ihn ist das Mystère de Saint Louis, welches uns von einem unbekannten Verfasser in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts (zirka 1472) der Bibliothèque Nationale überliefert ist,[1]) als eines der ältesten nationalen Dramen überhaupt. Die Vorstellung ist auf drei Tage berechnet; es sind im ganzen über 20000 Verse und 280 handelnde Personen. Quelle zu diesem Riesenwerke ist hauptsächlich Guillaume de Chartres' »De vita et miraculis sancti Ludovici regis«. Das Stück bringt die Geschichte Ludwigs von der Krönung bis zum Tode; es hat nicht viel Handlung, dafür aber um so langsamere Entwickelung. Die Personen sind meistens historisch, doch sind auch einige frei erfundene darunter. Allegorische Figuren verwendet der Verfasser nicht, wohl aber treten viele Geister, Teufel usw. auf. Die historische Treue bleibt im allgemeinen gewahrt, wenn auch das Streben, Ludwig und die Franzosen möglichst tugendhaft zu schildern, den Autor öfters zu Ungenauigkeiten verleitet; auch einige Anachronismen sind ihm mit untergelaufen. Es leidet sein Werk an zu breiter Diktion; ästhetisch steht es nicht sehr hoch,

---

[1]) Ausgabe von Fr. Michel. Imprimé pour le Roxburghe Club, Westminster, 1871.

so z. B. erleben wir Seekrankheit, Wochenbett u. dgl. mehr auf offener Bühne. Recht belebend wirken manche komischen Scenen, doch fällt im ganzen und großen der Vergleich dieses Stückes mit dem später verfaßten Mystère über Ludwig zu Ungunsten des älteren aus.[1])

b. Das zweite Ludwigsdrama, kürzer als das erste, ist von **Pierre Gringoire** verfaßt, dessen Wirken in den Anfang des 16. Jahrhunderts fällt. Es trägt im ms. den Titel: »Cy commence la vie monseigneur sainct Loys, roy de France, par personnaiges, composée par Pierre Gringoire . . . . « (Bibl. Nat.) und ist in 9 Bücher eingeteilt; es hat 6972 achtsilbige Verse.[2]) P. de Julleville setzt mit großer Wahrscheinlichkeit 1513 als Entstehungsjahr dieses Werkes an. Von den 61 handelnden Personen sind keine aus der Welt des Ueberirdischen genommen, wohl aber treten viele allegorische Figuren auf, z. B. Chevalerie, Bon Conseil, l'Eglise, Popullaire, la Loi Payenne, Outrage. Eine ausführliche Inhaltsangabe findet sich bei O. le Roy,[3]) bei H. Lepage[4]) und bei Francisque Michel.[5]) Die Handlung, eine Reihenfolge sehr anschaulicher Bilder, führt uns das Leben Ludwigs IX. von seinem elften Lebensjahre, wo er nominell zur Regierung kam, bis zu seinem Tode bei Tunis vor. Aus dem gesamten Werk spricht die große Begabung des Verfassers, anschaulich und lebensvoll seinen Gegenstand zu behandeln; es finden sich viele Scenen, die uns trefflich den Geist jener Zeit wiederspiegeln,

---

[1]) J. P. de Julleville, a. a. O., II, S. 527, sowie H. Otto, Kritische Studie über das Jeu saint Loys, roy de France, Diss. Greifswald, 1897.

[2]) Ausgabe: Oeuvres complètes de Gringoire, par Mme de Montaiglon et J. de Rotschild. Paris, Daffis, 1877. t. II.

[3]) Etudes sur les Mystères, Paris 1837, S. 313-364.

[4]) Et. sur la litt. en Lorraine et sur P. Gr. In: Mém. de la Soc. des Sciences de Nancy, 1848, S. 257-60 (nach Le Roy)

[5]) In seiner Ausgabe vom Mystère de saint Loys (s. d.) S. V-XLII, verkürzt nach Le Roy, doch auch Neues, s. a. P. de Julleville, la. a. O., I, 333, II, 583, und Chassany, Pierre Gringoire, in: Jahrbuch f. rom. u. engl. Litt. III, Berlin 1861, S. 327-35, Lenient, a. a. O., I, 56.

bedeutend besser als das ältere Mystère mit dem stets gleichen religiösen Nimbus, der es umschwebt. Einzelnes ist gerdezu packend, z. B. die Scene, in der messire Enguerran drei Knaben, die er in seinem Forst getroffen, elend hinmorden läßt und so der königlichen Justiz Hohn spricht. Die Figur des Königs ist mit wahrer Liebe gezeichnet; überall, wo er hinkommt, schafft er Gutes, Heilung von Krankheiten und Schlichtung von Streitigkeiten; eine rührende Sorgfalt für das Wohl seiner Untertanen beseelt ihn, er ist schon auf Erden ein halber Heiliger. Das neunte Buch des Stückes, das nach seinem Tode spielt, enthält nur Wundertaten. Man muß das Werk im ganzen als dramatisch und künstlerisch hochstehend ansehen; es flößt uns Achtung vor seinem Verfasser ein, der uns später (Abschn. VII) als Held eines Lustspiels wieder begegnet.

c. 1821 schrieb **N. Lemercier** ein Drama Louis IX. en Egypte, eine Kreuzzugsepisode, untermischt mit einem Liebesroman des Mameluckenhäuptlings Octaïr und der Sultanin Isaïde. Ludwig der Heilige erscheint zeitweilig auf der Bühne, doch nicht eigentlich als Hauptfigur; er ist nur oberflächlich gezeichnet.[1]) Nach Thieme[2]) schrieb Lemercier vor diesem Stück einen Saint-Louis (1818); die Texte dieser beiden Dramen sind mir indessen leider nicht zugänglich geworden, so daß auf eine nähere Betrachtung hier verzichtet werden muß.

d. Ein weiteres Drama, in dem auch Ludwig IX. auftritt, ist France d'abord von **Henri de Bornier,** erschienen 1900. Am 1. XII. 1226 bestieg der kaum achtjährige Sohn Ludwigs VIII., Ludwig IX., den Thron, und sofort erhob sich ein furchtbarer Bürgerkrieg. Die Großen des Reiches verbanden sich und gaben als Grund ihrer Erhebung an, daß die Regentschaft einer fremden Frau (Blanche von Castilien) übertragen worden

---

[1]) J. Vauthier, a. a. O., S. 91.

[2]) Guide Bibliographique de la litt. franç. Paris, Welter, 1907.

sei. Diese selbst verlor trotz der äußerst gefährlichen Lage ihre Überlegung nicht, und mit Aufbietung aller Kräfte gelang es ihr auch jedes Mal, der Verschwörung Herr zu werden; man sagt, ihre große Schönheit sei ihr dabei sehr zu statten gekommen. — Vor diesem historischen Hintergrunde läßt H. de Bornier die Handlung sich abspielen. Zwei Führer der Aufrührerischen überreichen der Königin ein Ultimatum, dahin gehend, daß sie sich mit einem von ihnen vermählen soll. Doch sie weiß es so einzurichten, daß der eine, Thibaut, Graf von Champagne, auf ihre Seite tritt und sein Werben aufgibt; um so feindlicher wird nun aber der andere, Hugonnet, der noch dazu ihr Schwager ist. Er setzt Thibaut und die Regentin auf seiner Festung gefangen, doch ein päpstlicher Legat und meuternde Soldaten bringen ihn zur Ergebung. Da will er mit Hülfe seiner Nichte, die dunkler Herkunft ist, den jungen König bei seiner Krönung umbringen, doch diese, aus edlem Geschlecht, entdeckt ihre wahre Abkunft und vergiftet sich aus Gram über die geplante Untat selbst. Hugonnet wird dann von Thibaut erschlagen, der zur Buße in den Kreuzzug zieht. Das Drama leidet bei allen stilistischen Schönheiten an dem zu schwachen Relief der Personen. René Doumic meint,[1]) daß »*B, pour faire entrer ces figures historiques dans son drame, les simplifie, les adoucit, usant au surplus des droits que la poésie a toujours eu sur l'histoire.*«

2a. Stoffe aus dem ersten Kreuzzuge sind behandelt von **Ponsard** und **Lemercier.** Das Fragment von **Ponsard** ist betitelt: »Les Francs à Constantinople«;[2]) es besteht aus zwei Akten (1097 waren die Franken vor Konstantinopel.) Der Stoff ist historisch treu behandelt; die französischen Ritter sind alle sehr edel, besonders tritt Gottfried von Bouillon hervor.

---

[1]) R. d. M, IVe pér. t. 156, 1899, S. 909 ff.

[2]) J. C. Latreille, La Fin du th. rom. et Fr. Ponsard. Thèse, Paris 1899, S. 417-19.

Leider ist das Drama unvollendet geblieben, — es wäre, nach dem vorhandenen Teil zu urteilen, der an schönen Versen reich ist, gewiß nicht eines der schlechtesten des Dichters geworden.

b. Eine andere Episode behandelt **Lemercier** in einem Drama Baudouin. Vauthier meint,[1] daß das übrigens recht uninteressante Stück besonders darunter leide, daß es zu sehr in klassischen Rahmen gezwängt sei, wie auch der vorher (S. 26) erwähnte Louis IX. en Egypte.

3a. Einen Stoff aus der Zeit vor Ludwig IX. behandeln zwei Dramatiker, **Ponsard** und **E. Legouvé:** den Kampf Philipp Augusts gegen den Papst wegen seiner zweiten Ehe. **E. Legouvé** nennt den Stoff in der Vorrede zu seinem Drama Les deux reines de France[2] »*un des faits de notre histoire les plus importants au point de vue moral*«, und zwar mit Recht. Die historischen Grundlagen der beiden Dramen sind kurz folgende: Philipp II. August heiratete 1193 Ingeborg, eine Tochter Waldemars I. von Dänemark. Am Tage nach der Hochzeit erfaßte ihn eine unüberwindliche Abneigung gegen seine junge Gemahlin, und bald darauf verstieß er sie, um Agnes, die Tochter des Herzogs von Meran, zu heiraten. Da legte sich Innocenz II. ins Mittel und forderte Philipp auf, die verstoßene Ingeborg wieder aufzunehmen und Agnes als Konkubine zu verdammen. Philipp kam der wiederholten Aufforderung nicht nach; da griff der Papst zum letzten Mittel: er belegte den König und sein ganzes Land mit dem Kirchenbann. Die Folge war, daß keine Kinder mehr getauft, keine Ehen eingesegnet wurden, keine Begräbnisfeiern stattfanden; alle Kirchen waren geschlossen, kurz, das Land ging dem Verfall entgegen. Bewogen durch die drohende Haltung seiner Vasallen und das Elend seines Volkes mußte nun der König

---

[1]) a. a. O., S. 90.

[2]) Paris, M. Lévy, 1865, S. 2.

doch nachgeben und Agnes verstoßen, die dann bald darauf starb.

Am 22. XII. 1846 ließ **Ponsard** im Odéon seine Agnès de Méranie aufführen; da das Stück unter mangelhafter Darstellung und schlechter Dekoration über die Bretter ging, so war die Aufnahme sehr geteilt. Es bietet die historischen Tatsachen ziemlich getreu; am Schlusse vergiftet sich Agnes, in Wirklichkeit aber starb sie im Kloster. Philipp II. erscheint als edler Herrscher, der Sinn hat für das Aufblühen der Wissenschaften (er hilft den Studenten), dessen Eroberungslust uns ganz begreiflich erscheint, und der in seinem Familienleben als liebender, besorgter Gatte auftritt, der alles opfern kann, um nur das Glück und den Frieden seiner Gemahlin zu sichern. Diese selbst, Agnes, macht in ihrer heldenhaften Entsagung, ihrer übergroßen Liebe und Hingebung einen mächtigen Eindruck auf unser Herz. Wunderbar poetisch ist das Glück der beiden Ehegatten ausgemalt, bevor es die rauhe Hand des päpstlichen Legaten zerstört. Agnes liebt den König nicht wie eine romantische Heldin, nicht wie eine Donna Sol; man könnte sie eher einer Bérénice an die Seite stellen. Als die Trennungsstunde kommt, wird sie schwach und möchte fast den Mut verlieren, doch eben diese Schwäche macht sie noch viel lebenswahrer, bringt sie uns menschlich viel näher. Eine edle, hohe Sprache zeichnet durchweg das Stück aus, besonders in den lyrischen Teilen. Im Schaffen Ponsards bedeutet das Drama insofern einen Fortschritt, als er darin zum ersten Male seinen Stoff aus der vaterländischen Geschichte wählte. Man hat dem Dichter eine Menge schwerer Vorwürfe wegen seiner Agnès de Méranie gemacht, und manche von ihnen sind nicht ohne Berechtigung. A. Royer[1]) sagt: »*où sont les péripéties de cette action qui ne varie pas de ces deux points: le roi cédera-t-il on ne cédera-t-il pas?*«

[1]) Histoire du th. (contemporain). t. V., S. 325.

Er trifft damit den Hauptfehler, den Mangel an Handlung. Nach dem ersten Akte ist der Verlauf des Dramas völlig klar: einer muß weichen, der Papst oder der König. Und, da der Papst das Recht und die Macht in Händen hat, so muß es eben Philipp sein, der nachgibt. Eine andere Lösung des Knotens ist ausgeschlossen. Th. Gautier[1]) schreibt: *„Il nous semble souvent qu'il (P) a eu tort de se priver de la figure d'Ingeberge; car, dans une tragédie, il est toujours bon d'avoir deux femmes rivales qui se disent des choses désagréables; cela anime la scène."* Außer durch Ingeborg könnte die Handlung noch belebt sein vom französischen Adel, der nur einen einzigen Vertreter in dem Ritter Guillaume findet, und besonders durch die französische Geistlichkeit, die überhaupt unsichtbar ist. Man kann das Fehlen aller dieser Personen vielleicht daraus erklären, daß Ponsards Talent nicht so sehr auf dramatischem, als auf lyrischem Gebiete lag. Trotz aller Mängel aber muß die Vergessenheit, in die das Stück geraten ist, als eine unverdiente bezeichnet werden.[2])

Eine bittere Kritik blieb dem Dichter nicht erspart: 1847 erschien eine Parodie auf sein Drama: La Nièce de Mélanie, die ihm Scene für Scene folgte und alle Schwächen ausnutzte, um sie ins Lächerliche zu ziehen.[3])

b. Genau denselben Stoff behandelt, allerdings in ganz anderem Sinne, wie Ponsard, **Ernest Legouvé.** Sein Stück Les deux reines de France erschien 1865

---

[1]) a. a. O. t. IV. S. 398.

[2]) Vgl. ferner: Weigand, A. v. M. Progr. Bromberg 1863 (lückenhaft übersetzt). C. Latreille, a. a. O. S. 181—82, 87, 89—93.

A. Royer, a. a. O. S. 325.

Sarrazin, Das mod. Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern. Stuttg. 88. S. 39.

Th. Gautier, a. a. O. t. IV, S. 388—99.

R. Gottschall, Das Theater und das Drama des second empire in „Unsere Zeit", I, 1867, S. 942.

G. Planche. in R. d. M. nouv. sér. t. 17, 1847, S. 177—88.

[3]) C. Latreille, a. a. O. S. 187.

im Druck als *drame avec chœurs en quatres actes, en vers.*[1]) Gounod hatte die Musik dazu geschrieben, doch gelangte wegen des Verbots des Ministeriums das Stück nicht zur Aufführung. Zwei Gründe wurden hierfür dem Dichter gegenüber geltend gemacht. Einmal wurde in dem Drama eine aktuelle Frage, die Macht des Papstes, berührt, und zweitens der Kampf zwischen Papst und französischem Königtum. In seiner Vorrede verteidigt sich Legouvé gegen diese Vorwürfe: Der erste biete keine Gefahr, da die Handlung sehr weit zurückliege und man das Papsttum in solchen Fällen, wie der Ehescheidung Philipps, nur loben könnte. Der zweite sei auch unbedeutend, weil in seinem Drama der König nicht dem Papste, sondern dem Volke nachgäbe. Weiterhin (S. 6) spricht der Dichter selbst über seine Auffassung der Gestalt Philipps, und daraus sieht man, was ihn bewogen hat, den König so ganz anders aufzufassen, wie es Ponsard getan hatte. Er schreibt: „*Cet ouvrage se trouvera peut-être en déssaccord avec plus d'une idée reine. Le grand rôle de Philippe-Auguste comme roi, sa place éminente parmi les fondateurs de l'unité française, dissimulent à quelques esprits sérieux les autres côtés de ce caractère si complexe; ils voient en lui le politique, ils ne voient pas l'homme. Pour d'autres Philippe n'est que le vainqueur de Bouvines; il leur apparait toujours debout près d'un autel, y déposant sa couronne, et disant: Je la cède au plus digne; de la, dans leur pensée une certaine image poétique du roi chevalier, auquel ce nom d'Auguste ajoute encore une grandeur idéale, et que, selon moi, exprime très-imparfaitement ce rude souverain du XIIe siècle. Le héros leur cache l'homme. C'est l'homme que j'ai essayé de peindre.*

Je l'ai montré tel que l'étude des chroniques et de ses actes me l'a representé, mélange singulier des

---

[1]) bei M. Lévy, Paris; in der mir vorliegenden troisième édition die wichtige Préface.

sentiments les plus contradictoires, rusé et violent, superstitieux et railleur, diplomate et conquérant, passionné et calculateur, cruel et héroïque . . . . . Tels sout tous les héros des chansons de geste; tel fut Philippe-Auguste, surtout dans le fait que j'ai essayé de traduire sur la scène. Car qu'on ne l'oublie pas, je n'ai jamais eu pour dessein de peindre l'ensemble de la vie de ce roi, mais une circonstance particulière, un fait spécial; l'on n'a donc le droit d'exiger de moi que la représentation fidèle de cet épisode, et si j'ai fait rentrer les traits généraux de la figure de Philippe-Auguste, cela n'a pu être que sur le second plan, et pour compléter le portrait." Ja, so erscheint der König bei Legouvé; sein Handeln ist Leidenschaft, seine Strafen, die er der armen Ingeborg auferlegt, Grausamkeit, sein Weigern Trotz — wahr, historisch echt mag dieser Charakter sein, ob er aber schön ist, so schön, wie Ponsard ihn uns gibt, muß dahin gestellt bleiben. Und, man sieht sich doch ein historisches Drama im allgemeinen nicht allein des besseren Verständnisses der Geschichte halber an! Die beiden Königinnen (die beide auftreten; vielleicht ist Legouvé durch Gautiers Kritik an Ponsard dazu veranlaßt (s. d. auf S. 30) wetteifern bei Legouvé an Edelmut; es sind keine Frauen mehr, sondern nur dramatische Kunstfiguren. Wie anders Ponsard! Wie herrlich läßt er den schweren Seelenkampf der unglücklichen Agnes durchblicken, wie rührend ist das Zurücktaumeln vor dem schweren Schritt dargestellt! Dramatischer ist das Stück Legouvés zweifellos, die Handlung ist viel reger, wozu auch Landresse, erst Ritter im Gefolge Ingeborgs, der sie noch dazu liebt, dann später Mönch und päpstlicher Legat, viel beiträgt; doch scheint mir, als ob man trotz der Mängel Ponsards Agnès de Méranie entschieden den Vorrang zuerkennen müßte.[1])

[1]) Von hist. Arbeiten über den Stoff ist besonders zu nennen H. Géraud, Ingeburge. Bibl. de l'école des Chartes 1840; auch von Legouvé zitiert. Üb. d. Drama vgl. C. Latreille, a. a. O. S. 193, 195.

c. Schon vor Ponsard hatte dieser Stoff, der ja auch in der Tat zu dramatischer Bearbeitung sehr geeignet erscheint, Anregung zu Dramen gegeben: **Amédée de Céséna** hatte 1842 eine Tragödie desselben Inhalts, **Léon Thiessé** eine Agnès de Méranie (von der Restauration verboten) verfaßt, doch sind beide recht schwache Erzeugnisse.[1])

Interessant ist, daß auch in Deutschland ein Stück mit diesem Stoff erschien: Agnes von Meran, von **Fr. Nissel** (Stuttgart 1892); es wurde mit dem Schillerpreis gekrönt.

---

[1]) Latreille, a. a. O. S. 193.

V. Abschnitt.

1270—1429. (Auftreten der Jungfrau von Orleans.)

1. 1819 ließ **C. Delavigne** seine fünfaktige, nach klassischem Muster (Corneille) gebaute Tragödie Les Vêpres Siciliennes aufführen (unter ziemlich großem Erfolg), in der er jene blutige Verschwörung behandelt, durch die 1282 Sizilien sich von den Franzosen, die alle ermordet wurden, befreite. Jean de Procida, aus altem Adelsgeschlecht entstammend, hatte die Verschwörung sorgfältig vorbereitet. Er ist die einzige historische Persönlichkeit in dem Drama; doch hat er vom Dichter eine andere Bedeutung bekommen, als ihm die Geschichte zuweist. Im Stück handelt er aus reiner Vaterlandsliebe, während die Historiker uns lehren, daß viele persönliche Motive bei ihm mit im Spiele waren. Die geschichtlichen Ereignisse verwendet Delavigne nur als Hintergrund, die eigentliche Handlung hat nichts mit ihnen gemein. Nur in der Exposition ist von ihnen die Rede, sowie ein einziges Mal zu Anfang des 5. Aktes, wo uns von dem unter den Franzosen angerichteten Blutbad erzählt wird. Die Handlung ist, wie schon erwähnt, völlig frei erfunden – es ist eine Intrigue von Durchschnittswert. Von den furchtbaren Ereignissen jener Zeit in Sizilien kann uns dies Drama entschieden kein lebensvolles Bild geben.[1])

---

[1]) cf. Wetzig, Stud. üb. die Trag. C. D's. Diss. Leipzig 1900. S. 3, 4, 17—19.

Klinger, Über die Trag. C. D's. Progr. Waldenburg 1899—1901. I S. 12. II S. 1—6.

Muret, a. a. O. t. II, S. 199 ff.

2. Philipps Kampf gegen die Templer hat den Stoff zu einem Drama geliefert, das bisweilen noch in unserer Zeit über die Bühne geht: Les Templiers von **Raynouard,** 1805 verfaßt und am 14. Juni zum ersten Male aufgeführt.[1]) In einer ausführlichen Einleitung von 82 Seiten vor seinem Stück ergreift der Verfasser entschieden Partei für die Sache der Templer; er bringt eine Anzahl von Dokumenten bei, die seine Stellung rechtfertigen. Man versteht ihn um so besser, wenn man bedenkt, daß er 20 Jahre lang Advokat gewesen war. — Das Drama behandelt den langsamen, sicheren Untergang des Templerordens im Jahre 1307, dessen hervorragendster Vertreter, der Großmeister Jaques de Molay, durch einen fast übermenschlich edlen Charakter ausgezeichnet ist. Man hat dem Dichter vorgeworfen, er sei unwahr deshalb, doch, da sich Raynouard einmal in klassischen Bahnen hielt, *„pourquoi n'aurait-il pas mis des cothurnes à son héros?“*[2]) Indessen muß man gestehen, daß ein Held, der so vom Scheitel bis zur Sohle mit Frömmigkeit und Ritterlichkeit erfüllt ist, auf die Dauer unsere Bewunderung auf eine harte Probe stellt. Der König Philippe-le-Bel ist parteiisch gegen die Templer voreingenommen, doch trägt nicht er, sondern sein Ratgeber die Schuld. Er erscheint auch recht grausam, und trotzdem für einen mittelalterlichen König noch eigentlich zu zurückhaltend. Ch. Labitte schreibt[3]): *„ . . . nous eussions mieux aimé le roi de France de 1307 moins arrêté et plus franchement cruel. Quels scrupules ont pu retenir M. Raynouard? Si l'égoisme étroit et la perversité despotique ont jamais monté sur le trône, n'est-ce pas dans la personne de Philippe-le-Bel, qui a fait succéder le despotisme royal au despotisme féodal, qui a donné tant de développement aux impôts arbitraires,*

---

[1]) Ausgabe: Paris, Giguet et Michaud, an XIII. (1805.)

[2]) R. d. M. IV. série, t. 9, 1837. S. 336. (Ch. Labitte: Kritik S. 330—356.) s. a. Journal des Savants, 1806, 1807, 1834.

[3]) R. d. M. IV. sér. t. 9. 1837. S. 336.

à la falsification des monnaies, aux tribunaux exceptionnels?“ Dieser Kritik kann man beipflichten, denn in der Tat erscheint Philipp uns in der Geschichte anders, als der Autor uns ihn schildert. Die Königin kommt im Stück recht gut weg, sie ergreift Partei für den Schwächeren infolge ihrer Milde und Gutherzigkeit; doch sieht man von Anfang an das Nutzlose ihres Beginnens ein — der Dichter brauchte sie eben, um mehr Leben in die Handlung zu bringen. Dem Historischen hat natürlich Raynouard viel beigemischt, z. B. hat er die Figur des jungen Marigny, der im Herzen Templer ist, äußerlich aber zu deren Gegnern zählt, neu geschaffen. Im Ganzen zeichnet sich das Stück durch klaren Aufbau der Handlung und vor allem durch einen edlen, wirklich kraftvollen Stil aus. M.-J. Chénier schreibt darüber in seinen Tableaux de littérature française[1]): „*. . . on ne peut contester à l'auteur . . . dans les differens actes, plusieurs traits d'un dialogue nerveux et rapide, des tirades animées, beaucoup de chaleur et de mouvement.*“ Berühmt geworden ist besonders der Schluß des letzten Aktes, wo der Connétable einen erschütternden Bericht von dem Feuertode der Gerichteten gibt:

„*Votre envoyé parait, s'ecrie . . . . . Un peuple immense*
„*Proclamant avec lui votre auguste clémence,*
„*Au pied de l'échafaud soudain s'est élancé . . . . .*
„*Mais il n'était plus temps . . . les chants avaient cessé*“.

Der Erfolg des Stückes war groß, besonders als nach den ersten Aufführungen der Dichter einige Änderungen einfügte; in dieser Umarbeitung wurde das Stück am 23. Mai 1815 aufgeführt (im selben Jahre erschien auch die neue Buchausgabe). Napoleon I., der einer Vorstellung beiwohnte, war nicht sehr erbaut von dem Drama; Philipps Furcht vor dem Inquisitor war ihm

[1]) in: Oeuvres, 1824, Paris, t. III, S. 308.

unbegreiflich. Er soll zuletzt geäußert haben: „*Il est probable, que si Geoffroy, dans son feuilleton, n'avait pas dit tant de mal de la pièce, on n'en aurait pas dit tant de bon.*“[1]) Geoffroy, der berühmte Theaterkritiker, erklärte den Erfolg als etwas ganz Natürliches, Unvermeidliches, wegen der Erhabenheit des Gegenstandes, und hebt in seinem feuilleton[2]) vom 27. Mai 1805 die Mängel des Stückes scharf hervor; er schreibt u. a.: „*R. ne fait arrêter ses Templiers qu'au troisième acte, et les expédie au cinquième avec une célérité incroyable*“, er meint, man solle das Stück lieber „*Le Procès impromptu*“ nennen!

Am 2 frimaire an XIII wurde im „Vaudeville“ eine Parodie aufgeführt von **Chazet et Lafortelle,** die mit beißender Satire alle Schwächen hervorkehrte, die Raynouards Stück bot. — In Deutschland behandelte Zacharias Werner denselben Stoff in einem langatmigen dramatischen Gedicht, betitelt: „Die Söhne des Thales“ (Berlin 1803—4, 2 Teile). Daß Raynouard von diesem beeinflußt sei, ist kaum anzunehmen; wahrscheinlich hat er es garnicht gekannt.

3. Dem Stoffe nach gehört auch **Pierre-Laurent Buyrette de Belloy** (1727—1775) in diese Zeit mit seinem Drama: Le Siège de Calais, das im Jahre 1765 erschien. Eduard III. von England belagerte Calais 1347; die Stadt hielt sich tapfer, und der König, der darüber sehr unwillig wurde, forderte schließlich, daß sechs edle Bürger der Stadt, barfüßig und mit Stricken um den Hals, auf Gnade und Ungnade zu ihm kämen, sonst würde er die Stadt völlig vernichten. In der Tat fanden sich tapfere Männer dazu, wie Froissart uns erzählt; Eustache de Saint-Pierre war der

---

[1]) A. Royer, a. a. O. S. 40.

[2]) im Journal des Débats; auch in seinem Cours de litt. dram. Paris 1825, t. IV. S. 352; auch bei Des Granges, Geoffroy et la critique dramatique, Paris 1897, S. 391—393. Ferner vgl. den Aufsatz von Michelet: „Les Templiers“ in R. d. M. IV. sér. t. 10. 1837. S. 281—319.

vornehmste der sechs Braven, die sich für die Rettung ihrer Mitbürger opfern wollten. Diese Geschichte mit ihrem versöhnlichen Ausgang (der König nahm die sechs Bürger in Gnaden auf) hat de Belloy sich zum Vorwurf erkoren. Indessen behandelt er seinen Stoff nicht historisch treu, bei ihm werden aus den einfachen Bürgern gespreizt und schwülstig redende, pomphaft auftretende Edelleute; ihre Handlung erscheint allerdings gleich edel, wie bei Froissart. Der Stil ist einfach und klar gehalten. Am wichtigsten bei diesem Werk ist aber, daß es das erste bedeutendere Stück war, in dem ein nationalhistorischer Stoff zu einer nationalen Tragödie, d. h. zu einer Tragödie, die auf die ganze Nation von Einfluß sein sollte, verwandt worden war. Was der Dichter angestrebt, ist ihm durch sein Werk völlig gelungen: dem sinkenden Ansehen des Königtums zu neuem Glanze zu verhelfen, das patriotische Gefühl zu neuem Aufflammen zu bringen. Der Erfolg seines Stückes war ein fast beispielloser; alles bewunderte und verherrlichte den Autor und berauschte sich an den schönen Worten von honneur und patrie, die so oft auf der Bühne fielen. Ludwig XV. schenkte dem Dichter eine Medaille, die auf der einen Seite ein Königsbild, auf der anderen einen Apollo zeigte, der eine Lorbeerkrone hielt, auf der die Namen Corneille, Molière, Racine mit den Worten: *Et qui nascentur ab illis* standen. Belloy erhielt die ausdrückliche Erlaubnis, seinen Namen daneben eingravieren zu lassen! Die Stadt Calais sandte ihm eine Deputation, die ihm den Ehrenbürgerbrief bringen und ihn um die Erlaubnis bitten sollte, sein Bild in ihrem Ratssaal aufhängen zu dürfen. (Tatsächlich befindet sich dieses noch heute dort.) 1772 kam der Dichter auch in die Akademie Der Erfolg seines Siège de Calais ermutigte ihn, nationale Stoffe auch fernerhin zu dramatisieren, doch sind seine späteren Stücke (Gaston et Bayard, Pierre le Cruel) absolut wertlos; sein Ruhm verblaßte schon vor seinem Tode. — Interessant ist, daß

im Jahre 1814 Le Siège de Calais auf Anordnung der Regierung wieder aufgeführt werden mußte.[1])

4. Historisch am nächsten folgt auf dies Drama Etienne Marcel, opéra en quatre actes, six tableaux, de M. **Louis Gallet,** musique de M. Camille **Saint-Saëns** (Paris 1879). Es behandelt die Geschichte jenes Pariser Volksführers, der 1358 von einem seiner früheren Freunde ermordet wurde. Dem historisch Gegebenen hat der Dichter nur wenig, fast garnichts, hinzugefügt; es ließ sich auch wohl bei diesem allgemein in Frankreich bekannten Stoffe kaum eine rechte tragische Wirkung erzielen. Der Charakter Marcels ist nicht klar genug gezeichnet; z. B. ist sein Verrat an der Sache des Volkes keineswegs genügend motiviert. Selbstsucht und Unaufrichtigkeit sind weitere Eigenschaften, die in uns ein Mitleid mit dem Helden nicht aufkommen lassen. Die Musik ist nicht hervorragend; Saint-Saëns hat sie später nur ungern seinen Werken beigerechnet.[2])

5. Den unglücklichen Karl VI. (1380—1422), der 1392 in Wahnsinn verfiel, hat **N. Lemercier** zum Helden eines Dramas gemacht: La Démence de Charles VI (Paris 1820).[3]) Die Handlung ist nicht sehr interessant: Isabeau de Bavière, die Gemahlin des Königs, schmiedet Intriguen über Intriguen, alles, um den geisteskranken Charles VI. um seinen Thron zu bringen. Zuweilen hat, wie uns auch die Geschichte lehrt, der König lichte Augenblicke, in denen er dann jedesmal neue Betrügereien seiner Umgebung entdeckt. Das macht

---

[1]) cf. Muret, a. a. O. t. I, S. 273 ff.

J. Janin, a. a. O. t. III, S. 413 ff.

Küchler, M.-J. Cheniers dram. und lyr. Dichtung. Diss. Leipzig 1900.

Correspondance litt. de Grimm-Diderot, 1777—82, t. VI. S. 201 ff.

Lenient, a. a. O. II, 73, 81.

[2]) cf. Petersen, Die Dramendichtnng in Frankreich seit 1878. In »Unsere Zeit«, 1881. (Leipzig).

[3]) cf. Vauthier, a. a. O. S. 80 ff.

ihn für uns so rührend, so wahr, daß wir unwillkürlich an King Lear denken müssen. Ein junges Mädchen ist bei ihm, deren Pflege ihn tröstet. Er sagt:

„*O femmes! de ses* (Gottes) *soins adorables effets!*
„*La vie humaine entière est due à vos bienfaits!*
„*A l'heure du déclin comme dès la naissance,*
„*Votre sexe est l'appui de notre double enfance,*
„*Et de nos jours sereins prolongeant le flambeau*
„*Berce encore nos douleurs aux portes du tombeau.*
„*Vos secours, votre sein et vos bras nous attendent,*
„*Les consolations de vos lèvres descendent;*
„*Quand nous a fui l'amour, et même l'amitié*
„*Dieu pour nous dans vos cœurs met encore la pitié!*"

Sehr schön! Aber sollte wirklich ein Geisteskranker, der noch dazu von einer Frau soviel Böses erfahren hat, imstande sein, so etwas zu sagen? Charles fällt dann wieder in den Wahnsinn zurück, und Isabeau benutzt das, um ihn einen Pakt unterzeichnen zu lassen, der Frankreich an England ausliefert und den Dauphin verbannt; er entdeckt in einem lichten Augenblick den Betrug und beweint seine Freunde, die er nun selbst verraten hat. Seine Gemahlin verflucht er und nennt sie eine nouvelle Frédégonde. Gegen Schluß spricht er noch einmal als König, als er seinen Sohn, den Isabeau ihm als Verbrecher vorführt, segnet; dann wird sein Geist wieder umnachtet. Lemercier hat zweifellos nur dieses trotz seiner Schwächen so anziehenden Charakterbildes wegen das Drama verfaßt. Es ist nur zu bedauern, daß die übrigen Personen gar so schwach gezeichnet sind. Die Schönheiten des Stückes sind nur da zu finden, wo der König auftritt; ich kann mir deshalb nicht denken, daß es auf der Bühne von großer Wirkung ist.

6. Die Familie der Du Guesclin, die um diese Zeit unterging, spielt eine Rolle in „Adélaïde du Guesclin" von **Voltaire.**[1]) Die letzte der Familie,

[1]) In: Oeuvres complètes de Mr. de Voltaire, Tome dix-septième, Lausanne 1772.

eben Adélaïde, wird von zwei Brüdern geliebt und nach mannigfachen Hindernissen endlich mit dem, dem sie zugetan ist, vereint. Ich brauche auf dies pathetisch angelegte Drama nicht weiter einzugehen, da es, wie Voltaire selbst in einem Briefe an einen Mr. Tiriot sagt, absolut unhistorisch ist.[1]) Das Stück hat viele Schwächen, die erste Aufführung wurde vom Publikum rundweg abgelehnt.

---

[1]) In: Oeuvres complètes de Mr. de Voltaire. Tome dix-septième, Lausanne 1772. S. 93, 94.

VI. Abschnitt.

Die Jungfrau von Orleans.

1. Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, ist nächst Napoleon I. die Jungfrau von Orleans am meisten von allen berühmten Persönlichkeiten Frankreichs auf die Bühne gebracht worden. 98 Dramen gibt es,[1]) in denen sie die Heldin ist; wieviele Pantomimen und Zirkus-Darstellungen außerdem noch vorhanden sein mögen, entzieht sich unserer Berechnung. Diese überreiche Produktion wird jedenfalls, wie ich schon weiter oben bemerkt habe, in unseren Tagen noch neu belebt werden durch die kürzlich erfolgte Heiligsprechung der Jungfrau durch den Papst. Schon ganz kurze Zeit nach ihrem Tode wurde Jeanne auf der Bühne dargestellt. Die Handschrift des Mystère du Siège d'Orléans verweist uns spätestens in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, etwa um 1470; verfaßt ist es, wenigstens was den ersten Teil anbelangt, wahrscheinlich schon 1433.[2]) Der Dichter ist unbekannt. Sein Stück hat 20 529 Verse und 140 Personen;[3]) es führt die Geschichte der Jungfrau nur bis zur Einnahme von Orleans und schließt mit der Aufforderung Johannas

---

[1]) von denen ich im Folgenden nur eine gedrängte Auswahl geben werde.

[2]) cf. K. Hanebuth, Über die hauptsächlichsten Jeanne d'Arc-Dichtungen des 15., 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Diss. Marburg 1893 und P. de Julleville a. a. O. II. S. 576.

[3]) Ausgabe von Guessard et De Certain, Paris, Imp. Nationale 1862, s. a. Lenient, I, 373, Moyen âge 389.

an die Bürger der Stadt, ihre Befreiung alle Jahre durch ein Volksfest zu feiern (was noch heute geschieht).

2. Am nächsten dem Mystère steht das Stück L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remy von **Fronton du Duc,** wie man jetzt allgemein annimmt.[1]) Es ist in Alexandrinern geschrieben und hat merkwürdigerweise in den drei ersten Akten ganz andere Personen, als in den beiden letzten. Der Verfasser hat dem Stoff vieles aus seiner eigenen Erfindung hinzugefügt.

3. Tragédie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, um 1600 von einem unbekannten Verfasser geschrieben und 1600 in Rouen gedruckt.[2]) Das Stück zieht Charaktere und Ereignisse sehr ins Ungewisse. Einfach fortgelassen sind die Kämpfe, der Siegeszug nach Reims, die Krönung und der Prozeß; so kommt es, daß die Tatsachen zuweilen recht unvermittelt in der Luft schweben. Manches ist auch falsch dargestellt, z. B. begeht Talbot Selbstmord, während er in Wirklichkeit bei Tatay gefangen genommen wurde.[3])

4. Ein intermède in Les Amants ou la grande pastorale von **Nicolas Chrétien,** Paris 1608. Am Schluß eines jeden Aktes ein Zwischenspiel; das letzte behandelt Jeanne. Es bietet in Alexandrinern einen kurzen Abriß der Geschichte.[4])

5. **Nicolai Vernuliae** publici eloquentiae professoris in Academia Lovaniensi Joanna Darcia, vulgo Puelae Aurelianiensis, tragedia. Lovanii, typ. Phil. Dormalii 1629. (Neudruck Orléans 1880.) Der Dichter gibt eine

---

[1]) cf. Hanebuth a. a. O., Guessard et De Certain, a. a. O. S. 785--789.

[2]) Mehrere Neudrucke: 1603, 07, 12; sehr selten. Auch Toussaint, Pont-a-Mousson 1859.

[3]) cf. Hanebuth a. a. O., Guessard et De Certain, a. a. O. S. 789—794.

[4]) cf. Hanebuth a. a. O., Guessard et De Certain, a. a. O. S. 794—797.

sehr getreue Dramatisierung der Geschichte der Jungfrau vom Anfang bis zum Tode. Recht lustig wirken für uns die latinisierten Namen der Engländer, wie z. B. Talbotus, Suffortius (Suffolk) etc. Wir finden eine neue, halb überirdische Figur in diesem Drama, den „Senex“, der wahrscheinlich ans den antiken Chören sich entwickelt hat.

6. „Jeanne d'Arc, tragédie en prose, selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre“ Paris (François Targa), 1642, verfaßt von **François Hédelin d'Aubignac,** abbé und Günstling Richelieus.[1]) (1592—1645). Er verteidigte mit Eifer die aristotelischen Regeln; ihnen zuliebe hat er, der in einer naiven Vorrede selbst auf die Schwierigkeiten des Stoffes hinweist, die ganze Geschichte der Jungfrau zu Erzählungen verarbeitet; das Einzige, was wir auf der Bühne sehen, ist der Prozeß. Nun mußte diese Handlung dem Dichter doch wohl etwas zu knapp bemessen erschienen sein für ein fünfaktiges Drama, er erfand also die „heureux épisode“ von der Liebe Warwicks zu der Jungfrau; diese selbst nimmt dann alle Augenblicke Gelegenheit, ihm, und also auch uns, ein Stückchen ihrer Geschichte zu erzählen. Vor ihren Richtern hält Jeanne wohlgesetzte, uns allerdings höchst unpassend erscheinende Reden über alle möglichen Gegenstände, z. B. la liberté, die bei einem einfachen Landmädchen, wie sie es ist, mehr als unwahrscheinlich klingen. Wo der Dichter seine Heldin einmal natürlich sprechen läßt, führt er ihre Worte derart breit aus, daß die Wirkung vollständig verloren geht.[2])

7. Von diesem Stück ist eine Umdichtung in Versen vorhanden: La Pucelle d'Orléans, Paris 1642. Als

---

[1]) auf dessen Befehl er das Drama schrieb. cf. Vollmöllers Jahresbericht I, 1880, S. 204.

[2]) cf. besonders Armand, Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac, Thèse, Paris 1887, S. 277—280.

Dichter kommen drei Männer in Frage: Colletet, Benserade oder La Mesnardière.[1])

Aus der späteren, schier unübersehbaren Fülle von Jeanne d'Arc-Dramen ist nur wenig Bemerkenswertes zu nennen. **Schillers** Stück hat in Frankreich viele Übertragungen und Nachdichtungen im Gefolge gehabt. Im gleichen Jahre, wo es erschien (1802), kam schon die erste französische Übersetzung von **Charles Frédéric Cramer** heraus; im ganzen sind mir 10 Übertragungen der „Jungfrau von Orleans" bekannt geworden, deren Besprechung sich indessen nicht lohnt, da alle sich im allgemeinen recht genau an ihr Vorbild halten. Von selbständigen Schöpfungen mögen aus dem 19. Jahrhundert noch einige erwähnt sein:

8. La Mort de Jeanne d'Arc, tragédie en trois actes, Dédiée aux citoyens d'Orléans et reprensentée pour la première fois, sur le théâtre de cette ville, le 18 floréal an XIII (8 mai 1805), jour anniversaire de sa délivrance par Jeanne d'Arc. Orléans 1807, (mir liegt eine Ausgabe vor von 1834, théâtre de D., Paris, Vente) von **H. F. Dumoulard.** Dies Stück spielt im Lager der Engländer. Talbot hat die Jungfrau gefangen genommen, doch auf die Bitten Marie d'Aujou's, der Gemahlin Karls VII., gibt Philippe-le-Bon, der Verbündete der Engländer, sie frei unter ihrem Schwur, nie wieder die Waffen ergreifen zu wollen. Isabeau de Bavière zürnt ihm deswegen. Durch den Verrat eines französischen Ritters wird Jeanne aber wieder gefangen genommen und Talbot, der sie ihrer Schönheit wegen zum Weibe begehrte, stellt sie vor den Gerichtshof, der sie zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Man sieht, daß eine Menge unhistorischen Materials vom Dichter in die Handlung verwoben ist, doch ist das kurze Stück recht

---

[1]) cf. Hanebuth a. a. O., Guessard et De Certain a. a. O. S. 800; auch Comte de Puymaigre, Jeanne d'Arc au théâtre, 1439—1890. Paris, Savine S. 34 ff.

ansprechend geschrieben und jedenfalls auf der Bühne recht wirksam.

9. Jeanne d'Arc à Rouen von **d'Avrigni** (Paris, Ladvocat, 1819) erlebte wenige Tage nach der Uraufführung das zweifelhafte Glück, zweimal parodiert zu werden. Ein eigentümliches Zeichen für den Erfolg und die Güte des Stückes.[1])

10. Mehr Beachtung verdient Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes, en vers, représentée sur le théâtre de l'Odéon le 14 mars 1825, (Paris, Barba 1825[2]) par **Alexandre Soumet.** Der Dichter greift aus dem Leben der Jungfrau eine Episode heraus: ihren Prozeß und ihren Tod, wie es scheint nur, um sich den Regeln von den Einheiten anzupassen. Obwohl er sich entschieden genauer an die historischen Ereignisse hält, als Schiller, besitzt doch sein Stück nicht halb die Kraft der deutschen „Jungfrau von Orleans", mit der man es oft verglichen hat.[3]) Allein trotz der Schwächen, die von vielen französischen Kritikern zugegeben werden, bleibt es eines der besten französischen Dramen über Jeanne. Und in der Tat hat es auch manche Schönheiten; so ist z. B. gleich die erste Scene von tiefgehender Wirkung: Jeanne schläft auf einer Steinbank, von den Anstrengungen, die sie durchzumachen hatte, übermannt. Ein Wächter, den man der Gefesselten an die Seite stellte, sagt zu seinem Freunde Adhémar:

„Voyez; Peut-être, hélas! c'est son dernier sommeil,
„Voulez vous l'en priver?"

(Adhémar): *„J'attendrai son réveil.*
„Je vois qu'on m'avait fait un récit trop fidèle.
„Ce noir cachot, ces fers qu'on attache autour d'elle,
„Cette pierre!! Quel sort pour qui sauva son roi!"

---

[1]) cf. Guessard et De Certain, a. a. O. S. 805.
[2]) Mir liegt eine Ausgabe vor von Stock, Paris 1897.
[3]) cf. C. Latreille, a. a. O. S. 25—26.

Man erkennt aus dieser Probe auch schon die Schönheit der Verse, die den Hauptvorzug des Soumet'schen Stückes bildet, es sind fließende, wohlklingende Alexandriner mit edlen Worten und edlen Gedanken. Der Autor hat innerlich Ähnlichkeit mit Schiller — auch er hat viel Pathos in seinem Stück, besonders in der Rede an Frankreich, die die Jungfrau vom brennenden Scheiterhaufen herab hält. Im übrigen hat Soumet sich manche Ungeschicklichkeiten zu Schulden kommen lassen, die den Wert seines Stückes herabdrücken. Eine sehr gute Kritik, die alles Bemerkenswerte treffend hervorhebt, gibt Lanéry d'Arc:[1] . . . *„Malheureusement la pièce renferme bien des choses choquantes: le duc de Bourgogne, touché par l'éloquence de la Pucelle, non seulement abandonne le parti Anglais, mais se fait le champion de Jeanne en demandant le jugement de Dieu. L'auteur commet la maladresse inouïe de lui donner le dessous dans ce combat, ce qui entraîne la mort de Jeanne et qui froisse les sentiments du spectateur; de faire de Jaques d'Arc le propre accusateur de sa fille: celui-ci s'étant laissé convaincre par Hermangart (le pseudo Cauchon) que c'était le seul moyen de sauver sa fille de la peindre comme abusée par la magie. Jeanne est soutenue par Adhémar, sorte de frère Richard qui cherche à l'arracher à Hermangart."* Dieser Adhémar ist eine eigene Erfindung des Dichters. Der Figur der Jungfrau nimmt Soumet all' das Wunderbare, Geheimnisvolle, das wir bei Schiller finden, er macht sie zu einer Heldin, deren Handeln uns durchaus menschlich, von jedem erreichbar, erscheint. Die Schilderung des unglücklichen Frankreichs unter Karl VII. fällt recht schwach aus. Der Erfolg des Stückes war wohl nicht zum geringsten Teile der Mlle. Rachel zu danken, die die Rolle der Jungfrau spielte. Französische Literarhistoriker loben das Stück nicht; ein Beispiel möge A. Royer sein, der in seiner Hist.

---

[1]) a. a. O. S. 816.

du théâtre cont. (V; S. 62) ein entschieden allzu hartes Urteil fällt: er nennt das Stück *„pâle composition“* und fährt fort: *„Le scrupule des unités a fait complètement échouer le poète français dans son dessein de „retracer cette brillante page de nos annales.“*[1])

11. 1858 erschien Jeanne d'Arc, drame lyrique par **Mme. d'Altenheym,** née Gabrielle Soumet (Tochter Alexandre Soumets), Paris, Vermont; ein schwaches Erzeugnis ohne Wert. Die Tochter sucht den Vater zu übertreffen, die Mängel seines Stückes zu vermeiden. Ihr Drama hat fünf „tableaux“, von denen das erste in Domremy, das zweite und dritte in Chinon, das vierte in Reims und das letzte in Rouen spielen. Wir haben also die ganze Laufbahn der Jungfrau vor uns.

12. Als Kuriosa mögen zwei weitere Stücke erwähnt sein: Jeanne d'Arc et Napoléon, poème dialogué, par H. Davide **Thiais,** avocat, conservateur de la bibliothèque de Poitiers. Es erschien 1846, wird jedoch kaum einen Platz in der Literaturgeschichte beanspruchen.

13. Ferner erzählt Paul de Saint-Viktor im Feuilleton der Presse vom 22. VIII. 1858 von einem Circusschaustück Folgendes: *„Un spectacle d'un haut comique est l'exercice intitulé Jeanne d'Arc par l'affiche, tragédie équestre en trois temps de galop. La scène se passe sur une selle; c'est l'unité du lieu réduit à sa plus simple expression.“*

Von ernst zu nehmenden Dramen seien noch erwähnt:

14. La Mission de Jeanne d'Arc, drame en 5 journées, en vers, par **Porchat-Bressenel.** (Paris, Dubochet, 1844.) Das Stück, welches meines Wissens nie aufgeführt wurde, bringt etwas ganz Neues in die Handlung: Loiseleur, einer der Richter Jeannes, ist in Domremy gewesen und haßt die Jungfrau, weil

---

[1]) s. a. Th. Gautier, a. a. O. t. IV. S. 226—231.

sie Kenntnis von seinem Verbrechen hat, (er hat mit einem Freunde namens Magistri den Herzog von Orleans ermordet), und dieser Haß bewirkt den Tod.[1])

15. **Jules Barbier** veröffentlichte 1869 Jeanne d'Arc, drame en 5 actes, en vers. (Paris, Lévy.) Gounod schrieb die Musik zu diesem Drama in religiösem Stil, ganz dem Stück angepaßt, in dem sogar Heilige auftreten. Viele rührende Scenen finden sich darin, es geht sehr auf Bühneneffekte aus.

16. 1888 wurde auf Veranlassung der Testamentsvollstrecker eines „Dichters" **J. Daillère,** der etwa 1843—48 einigen Erfolg zu verzeichnen gehabt hatte, im Ambigu eine Mission de Jeanne d'Arc aufgeführt. L. Ganderax schreibt über dies Stück:[2]) *„C'est l'histoire de Jeanne d'Arc mise en dialogues, depuis sa vocation jusqu'au sacre du roi à Reims. Imaginez que sur un théâtre, avec les meilleures intentions du monde, cette histoire nous soit contée ainsi tout uniment, chapitre par chapitre, en prose, il y a gros à parier qu'après une heure ou deux — ou moins, — nous filerons entre les rangs des fauteuils et gagnerons discrètement la porte!"*

17. Eine Pantomime mit Musik von **Widor** „Jeanne d'Arc" wurde 1890 oft aufgeführt. Das Stück taugt wenig; wie C. Bellaigue[3]) meint, *„ce n'était pas un grand, mais un gros spectacle, et figurer ainsi l'épopée de la vierge guerrière, c'est moins la populariser que la vulgariser, et, par moments, la rendre presque ridicule . . ."* Ausstattung, Effekt ist alles bei diesem Schaustück.

18. Jeanne d'Arc, drame historique en cinq actes von **Joseph Fabre,** gedruckt 1890, zum ersten Male aufgeführt am 22. I. 1891 im théâtre du Châtelet. Dies

---

[1]) Über 14 und 15 s. Lanéry d'Arc. a. a. O. S. 822, 823, 828.
[2]) R. d. M. III. pér. t. 88, 1888, S. 456.
[3]) R. d. M. III. pér. t. 102, 1890, S. 930.

Stück zeigt verschiedentlich Anlehnungen an Schiller, doch stirbt Jeanne auf dem Scheiterhaufen.[1])

19. Am 25. XI. 1909 wurde im Théâtre Sarah Bernhard ein Drama Le Procès de Jeanne d'Arc aufgeführt. Es stammt aus der Feder des einstigen Mitarbeiters von Victorien Sardou, **Emile Moreau**. Der Verfasser hat sich recht genau an die historischen Quellen gehalten, und er schildert in dem Onkel Heinrichs VI., dem Herzog von Bedford, einen in die Schönheit der Jungfrau glühend verliebten Schwärmer, der alles tut, um sie vor dem Flammentode zu retten. Die wunderschöne neunzehnjährige Jeanne spielte — Sarah Bernhardt, die Großmutter!

Wir haben gesehen, daß zu allen Zeiten dieser Stoff der Jungfrau von Orleans die Dramatiker begeistert und angeregt hat. Jeder von den vielen Bearbeitern hat ihm seine individuelle Gestaltung gegeben: doch hat keiner Schiller erreicht. Mir scheint es für den Volkscharakter der Franzosen recht symptomatisch zu sein, daß alle, oder doch fast alle, das Moment der Liebe nicht entbehren können. Einmal ist's Warwick, dann Lionel, dann Loiseleur, dann wieder Bedford, die von den Reizen der Jungfrau bezaubert werden. Immer da, wo ein Dramatiker überhaupt etwas Eigenes, Neues, in sein Stück bringt, ist's die Liebe, die doch in Wirklichkeit bei ihr ganz zurücktritt.

Über Karl VII. besitzen wir ein ziemlich bekanntes Stück von **Alexandre Dumas père**, es ist eines seiner besten: Charles VII chez ses grands vassaux,[2]) aufgeführt am 20. X. 1831 im Odéon. Die eigentliche Handlung des Dramas ist, wie A. Royer[3]) im Einzelnen

[1]) s. a. Vollmöllers Jahresbericht, I., 1890, S. 251.

[2]) In Oeuvres complètes d'A. D. Paris, Lévy, s. d.

[3]) a. a. O. V, S. 115.

nachweist, nur eine Verkleidung der Andromaque von Racine.[1]) Der König tritt auf, als der Comte de Savoisy Gericht hält über Yacoub, den arabischen Sklaven, der Raymond, einen der Gefolgsleute des Grafen, erschlagen hat. Karl hat einen Falken auf der Faust, ihm zur Seite geht Agnès Sorel; das deutet beides schon von Anfang an auf den Charakter des Königs. Savoisy versucht, ihn aus seiner Sorglosigkeit zu erwecken, aber vergebens. Als man in der Ferne Kanonendonner hört, rüstet der König sich zur Jagd. Da wendet sich der Graf an Agnès Sorel, Karls allmächtige Geliebte, und bittet sie inständigst, ihren Einfluß beim König in seinem Sinne geltend zu machen. Sie tut es, indem sie äußert, sie wolle Karl verlassen, da nicht mehr er, sondern Bedford König von Frankreich sei. Dumas zeigt uns, daß der König trotz aller Verweichlichung ein edles Herz sich bewahrt hat: Er erfährt, daß Xaintraille gegefangen genommen sei, und als er hört, daß in seinem Schatz nicht mehr genug Silber sei, ihn loszukaufen, da bricht er ohne Zögern aus seinem Schmuck den schönsten Diamanten: *„Mon plus beau diamant pour mon meilleur soldat!“* Darauf läßt er sich eine Rüstung anlegen und zieht zur großen Freude seiner Vasallen in den Kampf. Man sieht, Agnès Sorel ist vom Dichter sehr gut behandelt, ist sie es doch, die den König zu seiner Pflicht ruft. — Die übrige Handlung hat nichts mit den historischen Ereignissen zu tun. — Die einzelnen Figuren sind eher Typen als Persönlichkeiten; wie der Autor in der Vorrede selbst sagt, verkörpert der Graf die Lehnsherren, der König die Monarchen, Yacoub das Sklaventum. Sehr wirkungsvoll sind gleich die ersten Scenen, die uns eine gute Vorstellung von der Macht der Großen Frankreichs geben, die, wie Savoisy, auf ihrem Besitztum ebenso viel Macht haben

---

[1]) Auch Dumas gibt dies in der Vorrede zu dieser Tragödie selbst zu, entschuldigt es jedoch damit, daß er sich ja in diesem Stück an die Klassiker gehalten habe und Racine ihm der gelegenste sei.

wie der König selbst, die sogar die Gerichtsbarkeit ganz für sich beanspruchen. Dumas Werk ist gewiß nicht ohne eingehende historische Studien entstanden; er selbst führt in der Vorrede die Chronique du roi Charles VII von Alain Chartier an. Leider hat er den Dialog (Alexandriner) vernachlässigt; bei schöneren Versen würde das Stück einen weit größeren Erfolg zu verzeichnen gehabt haben, denn der Dichter hat es verstanden, uns ein sehr anschauliches Bild der französischen Zustände unter Karl VII. zu geben.[1])

Dieser König spielt ferner eine wichtige Rolle in dem Drama La Jeunesse de Louis XI von Jules Lacroix, 1859, das ich jedoch meines Erachtens besser zu Anfang des folgenden Abschnittes bespreche.

---

[1]) Vgl. auch: C. Latreille, a. a. O. S. 52, 55, 63 und Parigot, Le drame d'Alexandre Dumas. Paris 1898. S. 207.

VII. Abschnitt.

Ludwig XI. und Karl VIII. (1461—1498).

1. La Jeunesse de Louis XI, drame en cinq actes. Représenté pour la première fois, le 8 septembre 1859, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, von **Jules Lacroix;**[1]) in Alexandrinern geschrieben. Karl VII. ist hier bedeutend sympathischer dargestellt, als in dem Drama von A. Dumas; wir sehen nichts von jener Schwachheit, jener Unlust am Regieren. Das mag ja auch historisch ganz berechtigt sein, spielt doch dies Stück 10 Jahre nach dem Tode der Jungfrau, in einer Zeit, wo der König wegen der beiden Aufstände,[2]) die sein eigener Sohn gegen ihn anzettelte, wohl oder übel Kriege führen mußte. Poitevin, des Königs Leibarzt, sagt zu Anfang des ersten Aktes (3. Scene):

„*Charles, d'ailleurs, n'est plus l'insouciant Valois,*
„*Que vous avez connu si frivole autrefois,*
„*Alors qu'il promenait aux jardins de la Loire*
„*Sa jeunesse amoureuse, inutile et sans gloire;*
„*Brave, mais détestant la guerre; abandonnant*
„*Son sceptre aux favoris, au hasard ... Maintenant*
„*C'est l'homme sérieux, plein de persévérance,*
„*Qui refait pierre à pierre et reconstruit la France;*
„*L'homme qui civilise et triomphe à la fois ....*
„*C'est le Victorieux, c'est le plus grand des rois!*“

Sehr für ihn stimmt uns auch, daß er seinem Sohn, dem Dauphin Louis (XI.), immer wieder verzeiht, ob-

---

[1]) Gedruckt in: Oeuvres de J. L. Théâtre (3 vols) t. II. Paris, M. Lévy, 1875.

[2]) deren größter „la Praguerie“ i. J. 1440.

wohl dieser sich immer wieder aufs neue unwürdig erweist. Wir empfinden Mitleid mit dem König in seinem Schmerz um den Sohn. Tief bedauert er den Untergang Jeanne d'Arcs, stets bemüht er sich, sich von dem Vorwurf der Undankbarkeit gegen seine Retterin freizuhalten:

„Noble fille du peuple, ange de la patrie,
„Image de la France expirante et meurtrie,
„Vierge, soldat, martyre au courage immortel,
„Je veux que ton bûcher se transforme en autel!"

Louis, der spätere Louis XI, hat einen abstoßenden Charakter. Einmal heuchelt er Liebe und Zerknirschung wegen der Untaten, die er vollbracht, dann wieder, hinter dem Rücken des Vaters, schmiedet er die scheußlichsten Pläne, um sich möglichst früh in den Besitz der Königsgewalt zu bringen; man erkennt in ihm deutlich den grausamen, rücksichtslosen und herrschsüchtigen Louis XI. Den Gipfel der Grausamkeit erreicht er in der Rache, die er an seinem Bruder Raoul (der bis dahin unerkannt war) und seiner Gemahlin Marguerite d'Ecosse nimmt; beide sterben, völlig schuldlos, nur als Opfer seines Hasses. Der König überrascht ihn, als er eben Raoul ermordet hat. Höhnend sagt er:

. . . . „Voulez-vous? . . . je vais être jugé.
„S'ils me trouvent coupable, eh bien! la hache est prête:
„Que Votre Majesté fasse tomber la tête
„De son unique enfant, du royal héritier!
„Et que Charles sept meure avec moi, — tout entier!"

Der König erwidert nach einer Pause:

„A mon tour, maintenant! Frappe donc! Cœur de bronze!
„A vingt ans . . si cruel! Que sera Louis onze? . . . ."

Kraftvoll ist das Stück, doch fehlt leider dem Dichter die Gabe, fließende wohlklingende Verse zu schreiben. Die historischen Aufstände gegen Karl VII. sind gut

dargestellt, wir bekommen ein recht anschauliches Bild von den damaligen Hofintriguen.

2. Ein zweites Stück über Ludwig XI., ungleich bedeutender, als das eben besprochene, ist: Louis XI, tragédie en cinq actes et en vers, par M. **Casimir Delavigne** (Paris 1832).[1]) Das Drama ist stark von romantischem Geiste beeinflußt; es wirkt überall nur durch große Kontraste. Schon beim Charakter des Königs, der uns ja auch in der Geschichte sehr seltsam erscheint, finden wir doch in ihm Liebe und Haß, religiöse Gefühle und Herrschsucht und Grausamkeit, kleinliches Mißtrauen und königliche Gedanken in auffallender Weise vermischt. Meisterhaft hat es der Dichter verstanden, uns diesen Mann vor Augen zu führen, der ängstlich bedacht ist, alles zu vermeiden, was man ihm als Schwäche auslegen könnte. Meisterhaft ist auch sein Kampf gegen den Tod dargestellt, wie er sich immer noch mit seinem zähen Geiste gegen das Sterben sträubt, trotzdem sein Körper schon fast verfallen ist. Und doch bleibt er ein König in seinen Plänen und Gedanken. Ganz kurz vor seinem Tode gibt er dem Dauphin väterliche Ermahnungen:

„ . . . *Faites ce que je dis, et non ce que j'ai fait:*
„*J'ai voulu m'agrandir, je me suis satisfait.*
„*La France a payé cher cette gloire onéreuse:*

---

[1]) Über dies Drama ist eine reiche Literatur vorhanden; ich habe folgende Werke benutzt:

G. Planche. Kritik in R. d. M. t. 5. 1832. S. 509 ff.

Bauer, Ludwig XI. Progr. d. Fr. Werder-Gymn. Berlin 1852. (Lückenhafte Übersetzung)

A. Royer, a. a. O. S. 55—56.

L. Ganderax, Kritik in R. d. M. IIIe pér. t. 65, 1884, S. 455-461.

Sarrazin, a. a. O. S. 15—16.

A. Favrot, Étude sur Casimir Delavigne. Thèse, Paris 1894.

C. Latreille, a. a. O. S. 34—37.

Klinger, a. a. O.

Wetzig, a a. O. S. 19—21.

Plattner, Louis XI. von C. D. Rengersche Schulbibl. Bd. VIII.

„Vous la trouvez puissante, il faut la rendre heureuse.
„Ne séparez jamais votre intérêt du sien;
„Honorez beaucoup Rome, et ne lui cédez rien.
„Si fort que vous soyez, si grand qu'on vous proclame,
„Aimez qui vous résiste et croyez qui vous blâme.
„Quand vous devez punir, laissez agir la loi,
„Quand on peut pardonner, faites parler le roi.“

Seine ganze Umgebung fürchtet ihn; das zeigt auch der dritte Akt, Scene 1—3, wo der König unerkannt ein Dorffest besucht; doch weiß der Gutsherr, daß er kommt und befiehlt seinen Leuten, ihm nur Gutes von Louis XI zu sagen. Trotzdem die königlichen Beamten die armen Bauern sehr ausgesogen haben, bekunden die Leute dem König aus Furcht nichts als Liebe und Verehrung; der aber glaubt alles und beschenkt sie! -- Seine Umgebung wartet mit Sehnsucht auf den letzten Seufzer des Tyrannen. Keiner hat Mitleid mit ihm; alles ist erlöst, als er endlich die Augen schließt. — Commines ist sehr gut gezeichnet, man fühlt seine Anhänglichkeit an den König und andererseits sein Streben, sich in seinen Memoiren von ihm loszumachen. Diese hat Delavigne sehr getreu befolgt; fast alle Charaktere waren darin vorgezeichnet; so z. B. der des schlauen Leibarztes Coitier, der seinen König tyrannisiert. Er hat das richtige Gefühl, wenn er (I, 4) meint: *Il serait mon tyran, si je n'étais le sien.“* Anklänge an Shakespeare finden sich mehrere Male, unverkennbar ist auch ein Einfluß von W. Scott's Quentin Durward, (in dem ja Ludwig XI. auch dargestellt ist). Doch wenn Klinger in seiner Abhandlung (s. S. 55) dem Dichter auf Schritt und Tritt Entlehnungen großen Stils nachweist, so heißt das, ein Kunstwerk anatomisch sezieren, ihm alle Reize nehmen — und schließlich, was tut's, woher dieser oder jener Zug stammt, wenn der Dichter das Ganze einheitlich schön gestaltet hat? Außerdem galt es zur Zeit des Dichters durchaus als richtig, sich an Euripides, Seneca, Racine anzuschließen, warum nun nicht

an Shakespeare? Auch G. Planche (s. S. 55) verkannte den Wert des Stückes vollständig. Er läßt in seiner überscharfen Kritik, die wie es scheint, von persönlichem Haß diktiert ist, auch nicht ein gutes Wort daran. Uns mögen die Worte genügen, die Jules Lemaître nach einer Wiederholungsvorstellung am 19. September 1898 im Journal des Débats schrieb: „*Louis XI. est digne d'être écouté et je comprends très bien qu'il ait toujours eu du succès et qu'il en ait encore. Il est amusant. Il est varié. Le grand métier n'y est pas; mais le petit métier y est très bien. Les scènes demi-comiques y reposent des scènes sombres; les fins des actes sont toutes à effet, et à grand effet parfois, et tombent très bien. Il y a des adresses de detail partout.*"

3. Kurz nach dem Erscheinen dieses Dramas schrieben **Ferdinand Langlé** und **Vanderburch** eine Parodie Louis de Bronce et le Saint-Simonien. Sozialistische Ideen gaben den Anlaß zu diesem Werk, dessen Handlung absolut unwesentlich ist; es ist eben ein Stück aus der Zeit für die Zeit, ohne irgendwelche Bedeutung. Der Saint-Simonismus wird darin lächerlich gemacht als ein erträumtes Eldorado, dessen Übertragung in die Wirklichkeit zu den Unmöglichkeiten gehört.[1])

4. Fernerhin tritt Louis IX. auf in einem Drama von **Mély-Janin:** Louis XI. Aufgeführt wurde es am 15. Februar 1827. Es lehnt sich völlig an Scott's Quentin Durward an, der, wie oben erwähnt, auch von Delavigne benutzt wurde; hier ist indessen die Ähnlichkeit so groß, daß man das Stück geradezu als Dramatisierung des Romans ansehen kann.[2]) Der Erfolg der Vorstellung war zum großen Teile der sorgfältigen, historisch treuen Auswahl der Kostüme zu verdanken.

---

[1]) cf. Lenient, La comédie en France au 19e s. Paris, Hach 2 vols, t. II. S. 79.

[2]) cf. Muret, a. a. O. t. II. S. 321.

5. La mort de Louis XI von **Mercier** (1783) ist mir leider unbekannt geblieben.

6. Das Bild Ludwigs XI. wird uns vervollständigt durch **Th. de Banvilles** flottes Lustspiel Gringoire (1866, gedruckt u. a. bei Friedberg & Mode, Berlin). Die Handlung ist folgende: Louis XI. weilt bei seinem Freunde Simon Fourniez zur Erholung. Das Gespräch kommt auf Gringoire, den jungen Volksdichter, und der König wünscht diesen zu sehen. Olivier-le-Daim läßt ihn holen; ausgehungert, staubig kommt er in das Eßzimmer und will sich am liebsten gleich auf das fertig bereitete Abendmahl stürzen, doch erst soll er ein Gedicht vortragen. Nach einigem Weigern rezitiert er seine „Ballade des Pendus“, die den König scharf angreift. Der Tod scheint ihm gewiß, da stellt ihm der König in einer dämonischen Anwandlung die Wahl, entweder innerhalb einer Stunde die Liebe von Fourniez schöner Tochter zu gewinnen, oder gehängt zu werden. Und dem armen häßlichen Burschen gelingt durch seinen Geist die Liebeswerbung, worauf der König selbst die Einwilligung des Vaters befiehlt. — Dem König gehorcht alles, alles fürchtet ihn und seinen tyrannischen Herrscherwillen, ein Moment, das ja auch bei den beiden oben besprochenen Stücken besonders hervortrat. Den Dichter Gringoire hat Banville mit aller Sympathie umgeben; ob dieser Charakter historisch ist, kann man natürlich nicht nachprüfen, es ist ja auch nicht von großer Bedeutung. Im ganzen ist das Stück recht lebhaft und humorvoll im besten Sinne des Wortes.

7. Ludwigs mächtigster Gegner, Karl der Kühne von Burgund, tritt auf in Charles le Téméraire ou le Siége de Nancy von **R. G. de Pixérécourt**, verfaßt im Jahre 1814. In der Vorrede sagt der Autor: „*Je suis fier d'avoir pu célébrer le lieu de ma naissance; Je l'avouerai, j'ai savouré toutes les jouissances de l'orgueil eu retraçant le sublime dévoûment de mes pères.*“ In seinem Stück, das viel mit Bühneneffekten arbeitet, behandelt er die Belagerung von Nancy, die Ereignisse

des 5. Januar 1477, wo die Armee Karls des Kühnen vollständig geschlagen wurde und dieser selbst den Tod fand. H. Parigot bemerkt über das Drama u. a.:[1] *„On y trouve l'attaque de Nancy et les Bourguignons noyés par des „torrents d'eau qu'on voit arriver et bouillonner."[2]) (Goethe n'avait pas rencontré cet effet-là!)"*

---

[1]) a. a. O. S. 115—117.

[2]) Scenische Anweisung des Dichters.

VIII. Abschnitt.

1498—1589. (Ludwig XII., Franz I., Heinrich II., Franz II., Karl IX., Heinrich III.)

1. Ludwig XII. ist zwei Mal auf die Bühne gebracht worden, beide Stücke waren nicht erfolgreich. Das erste ist: Louis XII., père du Peuple. Étienne et Martainville[1]) bezeugen eine Aufführung, nur eine, die wegen des unglaublichen Lärmes im Theater nur dreiviertel zu Ende geführt werden konnte. Daher blieb auch der Name des Autors unbekannt, der sich gewiß viel von den im Drama verstreuten Anspielungen auf Ludwig XVI. versprochen hatte, zumal da sein Stück zu Beginn der Revolution aufgeführt wurde. Doch rechtfertigten der erbärmliche Stil und die schlaffe Handlung einigermaßen die vollständige Ablehnung des Stückes.

2. Das zweite Drama über diesen König ist: Louis XII., von **Ronsin**, aufgeführt am 12. II. 1790. Die Handlung ist unbedeutend, zumal da sie sehr wenig mit der Geschichte zu tun hat und nur sich in Anspielungen auf die Revolution ergeht (z. B. auf die Erstürmung der Bastille.) Der Autor zeichnet uns Ludovico Moro, den Herzog von Mailand, als ein Opfer der Tyrannei; Bayard, der auch auftritt, ist nur ein Abbild Lafayette's.[2])

---

[1]) Hist. du Th. français pendant la Révolution. Paris 1802. t. I. S. 71, 72.

[2]) cf. Mahrenholtz, Die fz. Rev. auf d. Schaubühne . . . Herrigs Archiv, 94, 1895, S. 86

3. Franz I. tritt auf in Le Roi s'amuse von **Victor Hugo.** (1832.) In dem Drama, dessen Inhalt hinlänglich bekannt sein dürfte, ist alles eigene Erfindung des Dichters. Der König François I. könnte ebenso gut anders heißen — er ist eben nur das Bild eines Königs, wie es der Dichter für diese Idee (die Verführung einer Jungfrau, auf die der Vater als sein einziges Glück blickt) gerade brauchte. Die Nebenpersonen, die couleur locale, sind der Zeit wohl angemessen, doch von den großen Ereignissen jener Tage ist nicht ein einziges Mal die Rede. Und wenn auch Victor Hugo all' die widerwärtigen Dinge, von denen das Drama voll ist, selbst erfand, warum nannte er seinen König nun gerade François I.? Und, wenn er es tat, warum ließ er dann jede historische Wahrheit außer Acht? Als Franzose hatte er es doch nicht so unbedingt nötig, solch' ein Scheusal von einem König François I. zu nennen! Nun, allzu viele Zuschauer hat das Stück nicht gehabt, es wurde gleich verboten, und als Lesedrama wirkt es nicht.[1])

4. Der tapfere Bayard, der Ritter „ohne Furcht und Tadel", der 1524 bei Romagnano den Heldentod fand, ist der Held mehrerer wertloser Dramen geworden (z. B. Du Belloy, Gaston et Bayard (1771.) Guilbert, Le Connétable de Bourbon u. a. m.). Das relativ beste von ihnen, La Mort de Bayard, von **Dumoulard,** möge kurz besprochen werden.[2]) In einer Vorrede, die ganz so klingt, als wollte der Dichter uns mitleidig stimmen wegen des traurigen Schicksals seines so schönen, mit so viel Fleiß verfaßten Stückes (das nie aufgeführt wurde, obwohl es nach der ersten Vorlesung angenommen worden war) setzt er die Schönheiten seines Stoffes auseinander. Das Drama hat nur drei recht kurze Akte; es entstand im Jahre 1812 und schildert den edlen Bayard als treuen Diener

---

[1]) cf. u. a. Rutenberg, Die dram. Schriftsteller des 2. Kaiserreichs, Berlin 1872, S. 13 ff, hebt besonders die Scheußlichkeiten hervor.

[2]) In: Théâtre de Dumoulard. Paris, chez Vente, 1834.

seines Königs (Franz I.) und den Connétable de Bourbon als Feind seines Herrschers. Dieser letztere hat einen schweren Stand; er ist ein treuer Freund Bayard's und läßt sich fast von diesem auf des Königs Seite bringen; schließlich bleibt er dann doch seiner Sache treu. Nun muß er notgedrungen auch gegen Bayard kämpfen, seinen Waffenbruder; er will sein Leben schonen, da fällt der Ritter aber im Handgemenge, zum großen Schmerze Bourbons. Das Stück besitzt manche Schönheiten, die der Stoff mit sich brachte; schön ist der Heldentod des Ritters geschildert, seine letzten Worte sind:

„Sans peur et sans reproche abandonnant la vie,
„Je meurs en défendant mon prince et ma patrie.“

Der Stil des Dichters ist nicht zu loben. Doumoulard wohnt ein merkwürdiges Bestreben inne, in seinen Versen immer gerade das, was am engsten zusammengehört, recht weit voneinander zu trennen. Mit besseren Versen würde das Stück, das so recht schwach ist, gewiß Erfolg gehabt haben.

5. Ein Stück von weit größerer Bedeutung, das uns dem Stoff nach in diese Zeit versetzt, ist Charles IX. von **Marie-Joseph Chénier.** Nach vielen erbitterten Kämpfen [1]) zwischen Regierung, Publikum und Dichter wurde endlich, am 4. November 1789, die Aufführung durchgesetzt. Schon lange hatte Chénier an dem Werk gearbeitet, etwa 3 Jahre lang. Wenn man nun sein Stück als revolutionäres Tendenzdrama ansehen will, so muß man bedenken, daß die Aufführung vor der Revolution geplant war, und daß das Revolutionäre, das sich im Drama findet, erst in einer zweiten Fassung hineingekommen ist. Die Vorstellung war von großem Erfolge gekrönt; zugleich bildete sie den Ausgangspunkt der ruhmreichen Schauspielerlaufbahn Talma's, der in

[1]) Die Streitschriften Ch's lauten: De la liberté du Théâtre en France, Dénonciation des Inquisiteurs und A Messieurs les Parisiens sur la tragédie de Charles IX.

dem Chénierschen Stücke den König spielte und in dieser Rolle zum ersten Male sein Talent glänzen lassen konnte. Man fand in dem kraftvollen Drama viele Anspielungen auf die Revolution; Lenient[1]) will sogar fast sämtliche Figuren mit Revolutionsmännern identifizieren. Das geht entschieden zu weit, zumal da, wie wir wissen, das Stück bereits vollendet war, bevor die Anspielungen hineingebracht wurden. Einerlei darum, jedenfalls bedeutete die Aufführung dieses Dramas einen großen, nicht zu unterschätzenden Fortschrit für die Sache der Revolutionäre. Chénier befolgt in dem Werk, entgegen seiner eigenen Behauptung, ziemlich genau die klassischen Regeln; er bringt bei aller dramatischen Kraft nichts eigentlich Neues, Bahnbrechendes. Das Stück bietet uns die Vorgänge in der engeren Umgebebung des Königs vor der Bartholomäusnacht. Die Hauptfigur ist Katharina von Medici, die allein die Führung der Handlung hat. Eine recht dramatische Gestalt ist sie nicht; Chénier zeigt sie als das Vorbild alles Schrecklichen, das ein Weib in sich vereinen kann, er hat es nicht verstanden, ihr die Größe einer Lady Macbeth zu geben. Den König hat sie völlig im Bann; willenlos fast läßt er sich von ihr leiten. Sehr gut sind die beiden Guise gezeichnet: der eine ein stolzer Aristokrat, der andere ein gewissenloser, schlauer Staatsmann. Besonders eindrucksvoll ist die letzte Scene des vierten Aktes, wo der Kardinal von Guise („cardinal de Lorraine") unter feierlichem Glockenläuten die Dolche weiht, die den Hugenotten den Tod bringen sollen. Heinrich von Navarra ist ein edler, ritterlicher Charakter, er tritt indessen wenig hervor. Coligny wird als treuer Berater des Königs dargestellt. Seine guten Absichten werden von den Guise verkannt und führen seinen Untergang herbei. In einer zweiten veränderten Fassung des Dramas hat uns der Dichter den König Karl sympathischer gemacht; er hat mehr mensch-

---

[1]) a. a. O. t. II. S. 138 ff.

liches Gefühl und schwere innere Kämpfe zu bestehen. Am Schluß empfinden wir Mitleid mit ihm, als er voll Schmerz über das Geschehene ausruft:

„Des cruels ont instruit ma bouche à l'imposture;
„Leur voix a dans mon âme étouffé la nature;
„J'ai trahi la patrie, et l'honneur, et les lois;
„Le ciel, en me frappant, donne un exemple aux rois."

Die Kritiker der Zeit konnten das Stück nicht objektiv behandeln, da sie befangen waren; heute, wo es keine aktuelle Bedeutung hat, kann man zu klareren Urteilen kommen — immerhin bleibt es ein bedeutendes Werk.[1])

6. Außer in diesem Drama sind die schrecklichen Greuel der Bartholomäusnacht noch zweimal auf die Bühne gebracht worden. Das eine dieser Stücke wurde von **François Grossombre de Chantelouve** noch unter dem Eindruck der Ereignisse geschrieben. Sein Stück trägt den Titel: „La tragédie de feu Gaspard de Coligny" und erschien zu Lyon im Jahre 1575. Er stellt die Ermordung der Protestanten und Coligny's durch Henri Ier de Lorraine, duc de Guise als eine edle, große Tat hin; der Admiral erscheint bei ihm als Verbrecher, der Anschläge auf das Leben des Königs und seines Gefolges macht; zum Glück kommt man ihm zuvor, indem man ihn ermordet. Das Volk hält aus lauter Freude darüber große Feste ab. Der Stil wie auch die Art und Weise der Behandlung des Gegenstandes sind im höchsten Grade barbarisch zu nennen.[2])

7. In ganz anderem Lichte erscheint Coligny in dem zweiten Stück über diesen Stoff: Coligny von **Fran-**

---

[1]) cf. Küchler, a. a. O. S. 13 ff. (Sehr ausführlich.) Etienne et Martainville, a. a. O., t. I, S. 37, t, II. Muret, a. a. O. t. I. S. 22 ff.

Ausgabe: In Oeuvres, sowie bei Moland, Th. de la Révol. P. 1877 u. Chefs d'œuvre de Ducis, Chénier .... etc. Paris, Didot 1845.

[2]) cf. Étienne et Marteinville, a. a. O. S. 39, 40. t. I.

çois Thomas-Marie Baculard d'Arnaud (1718-1805). Das Drama, verfaßt schon 1736, ist von stark toleranten Ideen getragen. In einer Vorrede zu dem Stück, das übrigens nie aufgeführt worden ist, bemerkt der Dichter, daß *„le fanatisme est également éloigné de la religion que de la nature."* Coligny, ein edler, braver Protestant, wird das Opfer seiner fanatischen Gegner und erregt unser Mitgefühl. Und wahrlich, um mit den Worten des Dichters zu reden: *„L'Oedipe de Sophocle, qui est plein de situations touchantes, excite moins la pitié qu'un vieillard de quatre-vingts ans qu'égorgent avec zèle ses compatriotes."*[1])

Vielleicht wäre hier auch die Oper Die Hugenotten von Meyerbeer zu erwähnen, deren Libretto von **E. Scribe** und **E. Deschamps** geschrieben worden ist. Die Oper, die zum ersten Male am 29. Februar 1836 in der Pariser Oper gegeben wurde, versetzt uns in die Zeit der Hugenottenkriege; indessen ist die Handlung frei erfunden. Den Abschluß bildet die Bluthochzeit, die von Scribe als Katastrophe verwandt ist.

8. **Louis-Sébastien Mercier** behandelt in einem Drama Jean Hennuyer, Evêque de Lisieux (erschienen 1772) den Prälaten Jean le Hennuyer, premier aumônier Heinrichs II. und seiner drei Nachfolger und Beichtvater der Katharina von Medici und der Diane de Poitiers. Er lebte von 1497—1577 und war Zeit seines Lebens ein eifriger Gegner der Protestanten. Mercier stellt ihn ganz entgegengesetzt dar: er ist das Muster eines toleranten Geistlichen gegenüber dem fanatischen cardinal de Lorraine (Guise), der überall, wo er in Dramen auftritt, wahrheitsgetreu dargestellt wird. Mercier hat auch sicher sein Stück, von dem Aufführungen nicht bekannt sind, nur als religiöses Tendenzdrama geschrieben und so darf man es wohl kaum mit den historischen Tatsachen vergleichen.

---

[1]) Vorrede des Dichters, S. VII. cf. Etienne et Martainville S. 38. t. I.

— Die Handlung bietet uns eine Episode aus den Tagen nach der Bartholomäusnacht.[1])

9. Karls IX. Nachfolger wurde von **Alexandre Dumas père** in dem ziemlich bekannten Drama Henri III et sa Cour[1]) auf die Bühne gebracht. Die Uraufführung am 11. Februar 1829 war von sehr großem Erfolg gekrönt; der junge Autor konnte mit Recht auf sein Werk stolz sein. Betrachten wir ganz kurz den Inhalt: Paul Estuert, Comte de Saint-Mégrin, liebt die Herzogin von Guise und hat mit ihr eine Unterredung. Sie verliert ein Taschentuch, das nachher den Verdacht des Herzogs erweckt, dessen politischer Gegner Saint-Mégrin schon vorher war, da er gegen die Macht Guises's beim König eintrat. Bei Gelegenheit einer Audienz kommen beide zusammen und fordern sich zum Zweikampf. Der König gewährt jedem eine Gnade und Guise benutzt den glücklichen Augenblick, um vom König Heinrich III. die Anerkennung der von ihm gegründeten Liga zu ertrotzen. Zugleich soll Heinrich ihr einen Führer geben, natürlich ihn. Doch der König macht sich selber dazu, indem er so dieser Verschwörung, die eigentlich gegen ihn gerichtet war, die Spitze abbricht. Schon vorher hat aber Guise, den Dolch in der Hand, seine Gemahlin gezwungen, an Saint-Mégrin einen Brief zu schreiben, der diesen auffordert, am Abend desselben Tages zu ihr zu kommen. Nichtsahnend geht der Graf in den Palast der Herzogin und empfängt dort von ihr, die ihn tatsächlich liebt, die Aufklärung über die ihm drohende Gefahr. Alle Türen sind von außen verrammelt, da wird zum Fenster ein Strick hineingeworfen — wieder eine Falle, die der Herzog gestellt hat, denn, als sich Saint-Mé-

---

[1]) cf. Küchler, a. a. O. S. 63 ff.
Étienne et Martainville, a. a. O. t. I, S. 39.
Zollinger, L.-S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg. Diss. Straßburg 1899.

[2]) In: A. Dumas, Théâtre compl. Paris, Calmann Lévy, t. I. (1 fr.) mit einer Vorrede (Dank an die Darsteller).

grin auf die Straße hinunterläßt, wird er meuchlings ermordet.
Dies die Handlung. Katharina von Medici, die selbst wenig eingreift, konspiriert stets mit Guise. So spielt sie gleichfalls die Rolle, die ihr auch in der Geschichte zukommt, nämlich die eines Weibes, das nichts scheut, um sich und ihren Schützlingen Nutzen zu verschaffen, einerlei auf welche Art und Weise. Sie charakterisiert sich selbst sehr treffend in ihren Worten:

„.... D'ailleurs, vous connaissez ma maxime:
„Il faut tout tenter et faire,
„Pour son ennemi défaire.

Der König Heinrich III. ist zwar klug, doch läßt er sich zu sehr von ihr bestimmen. Wir sehen an ihm, wie kleinlich seine Gedanken sind: kaum spricht er vom Staatsrat, da ist er schon wieder bei der Frage, welchen Spitzenkragen er morgen umtun soll! Der Charakter Guises erhellt wohl schon zur Genüge aus dem Inhalt der Handlung; Dumas hat ihn, wie auch Katharina und Heinrich III. getreu der Geschichte nachgebildet. Saint-Mégrin ist der feurige, jugendliche Liebhaber, der trotz böser Vorahnungen mit offenen Augen in sein Verderben rennt. Übrigens ist ja seine Ermordung dnrch Henri Ier de Lorraine, duc de Guise, historische Tatsache; am 22. August 1578 fiel er unter den Dolchen von Meuchelmördern.

Dies Drama vereint in sich eine Unmenge von Einzelheiten, deren geschickte Zusammenstellung ein hohes Zeugnis von der dramatischen Begabung des Dichters ablegt. Alles ist, wie zufällig, in dem fließenden Dialog (das Stück ist in Prosa verfaßt, die der ältere Dumas als Erster im Drama einführte) versteckt; es ist nichts Gekünsteltes darin und doch soviel genau beobachtete Kleinigkeiten, das uns das Werk ein höchst anschauliches Bild von der Zeit Heinrichs III. gibt. Lanson nennt es mit Recht: *„une Orgie de couleur locale“*.[1]) Dazu zeigt es eine meisterhafte Abgeschlossen-

[1]) Hist. de la litt. frçse. Paris, Hachette, 1906, S. 962.

heit der Handlung, die uns dazu berechtigt, es als ein Muster des nationalihistorischen Dramas anzusehen.[1]) In der Literaturgeschichte ist es von Bedeutung als eine der ersten und ausgesprochensten Kundgebungen des Romantismus. Es wird stets ein bedeutendes Werk des 19. Jahrhunderts bleiben, da es lebhaft, heißblütig und sprachgewaltig ist und zu seiner Zeit neue Strömungen in die Theaterliteratur hineinbrachte.

10. **Dubreuil et Adenis** schrieben das Libretto einer komischen Oper, Saint-Mégrin, zu der Hillemacher die Musik komponierte (erschienen 1886). Der Text ist offenbar aus Dumas' Henri III zusammengeschrieben; genau dieselben Charaktere, dieselben Scenen finden sich hier, nur daß die dramatische Wirkung ungleich schwächer ist als dort. Neu ist an der Handlung garnichts; die Autoren haben es nicht verstanden, ihre Personen so lebenswahr und so getreu vorzuführen, wie es Dumas konnte, der die Bühnentechnik von Grund auf kannte. Die Musik ist, wie C. Bellaigue[2]) meint, zwar gut, doch fehlt ihr das Große, Dramatische. Man hat den Eindruck eines schwachen Werkes, dem die Kraft zum Aufschwung in eine höhere Sphäre mangelt.

11. Die lange andauernden Kämpfe der Liga haben zu mehreren Dramen den historischen Hintergrund geliefert. **L.-S. Mercier** verfaßte 1782 eine Destruction de la Ligue (gedruckt im Théâtre de M. Mercier, t. IV, Amsterdam-Leide, mit einer langen Préface), die er selbst als *„pièce nationale"* bezeichnet. Indessen

---

[1]) cf. Parigot, a. a. O., S. 148—159.

A. Royer, a. a. O. S. 109 f.

Muret a. a. O. t. II, S. 322. f.

C. Latreille, a. a. O. S. 52, 55, 63.

P. de Julleville, Hist. de la Litt. frçse. t. VII, Paris 1899. S. 370—372.

Moreau d'Orgelaine, Réflexions sur la pièce de H. III Auxerre, Perriquet, 1829.

Jules Janin, a. a. O. t. VI. S. 248 ..

[2]) In R. d. M. IIIe pér. t. 75, 1886, S. 204—206.

bietet er in den vier Akten nur eine kleine, recht unbe deutende Episode aus jenen unheilvollen Zeiten. Die Handlung spielt in Paris im Jahre 1594. Hauptfiguren sind Pariser Bürger, nicht der König und seine Heerführer. Der eigentliche Inhalt wird schon durch den Nebentitel: La Réduction de Paris angedeutet. Das Werk ist in Prosa geschrieben.[1])

12. In dem Théâtre de **M. Dumoulard**[2]) findet sich ein kurzes dreiaktiges Drama: Une Journée de la Ligue. In einer Vorrede weist der Dichter, wie bei seiner Jeanne d'Arc und dem Mort de Bayard, auch hier auf das Mißgeschick, das ihn bezüglich der Aufführung seiner Stücke verfolgt, hin. Ein großes Wunder ist es allerdings auch bei diesem Stück nicht, daß es nie aufgeführt wurde, die Handlung ist schwach, die Charaktere unklar, der Stil schlecht. Doch wie bei den anderen Werken Dumoulards liegt auch hier eine durchaus gute und brauchbare Idee zu Grunde. Der Verfasser schildert nämlich das Unglück der Familie des Grafen d'Ailly, das über diese infolge der Parteigegensätze hereinbricht. Der Vater des Grafen ist ein ebenso erbitteter Gegner der Liga, wie dieser selbst ihr Anhänger ist. Versöhnungsbemühungen eines alten treuen Freundes beider scheitern, und endlich fällt im Kampfe der junge Graf von des eigenen Vaters Hand, der mit der Gattin und Tochter seines Sohnes schmerzlich den Verlust betrauert. Die Zeitereignisse treten nur schwach hervor, so daß dies Drama uns nicht das rechte Bild von den Kämpfen der Liga zu geben imstande ist.

13. Mit diesen Zeiten hat sich besonders **Ludovic Vitet** (1802—1873) beschäftigt; seine historischen Studien scheinen ihn hierauf geführt zu haben. Mit unendlicher Genauigkeit gibt er alle Einzelheiten wieder,

---

[1]) s. a. Küchler a. a. O. (Chéniers Beziehungen zu L.-S. M). Jules Janin, a. a. O. t. IV, S. 223 ff.

[2]) Paris, Vente 1834.

läßt er alle historischen Personen auftreten, so daß wir seine „scènes historiques“, wie er sie nennt, nicht eigentlich als Theaterstücke, vielmehr als Geschichtswerke anzusehen haben. 1826 ließ er anonym Les Barricades erscheinen (Paris, Brière), 15 Bilder ohne inneren Zusammenhang, die die Ereignisse des Mai 1588 behandeln. Eine Art Vorspiel bildet: Le Retour de Vincennes. Vitet geht so genau vor, daß er uns sogar die Tageszeit angibt, zu der wir die Ereignisse anzusetzen haben.

1827, also nach dem später zu besprechenden Stück von Raynouard (auf das er in der Vorrede auch hinweist) ließ der Autor wieder anonym „Les Etats de Blois“ erscheinen (Paris, Ponthieu). Bei diesem Werk unterstützt außer einer langen Vorrede noch eine genaue Zeichnung des Schlosses von Blois die Anschaulichkeit — dramatische Kraft ist auch hier nicht zu spüren.

Den Abschluß erreichten die Studien Vitets in La Mort de Henri III[1]) (1589); 18 lose Scenen, die wohl aufgeführt werden könnten, wenn der Zusammenhang unter ihnen mehr gewahrt worden wäre. 96 handelnde Personen treten auf, so daß man große Mühe hat, die einzelnen Bilder zusammenzubringen. Als Geschichtswerke sind Vitet's Scenes historiques nicht ohne Wert, sie wurden auch später neu gedruckt.

14. Am 22. Juni 1810 ging in Saint-Cloud ein Drama **Raynouards,** betitelt Les Etats de Blois, über die Bühne, das als Frucht der umfassenden historischen Studien dieses feinsinnigen Gelehrten anzusehen ist. Heinrich III. hatte 1589 die Stände nach Blois einberufen, doch man verschonte ihn nicht mit bitteren Wahrheiten. Das erregte ihn, wie auch Katharina von Medici so sehr, daß er zum furchtbarsten Mittel griff, nämlich die Hauptgegner, die beiden Guise, mit ihren Anhängern ermorden ließ. (Bekanntlich wurde er bald

---

[1]) erschienen mit seinem Namen 1829 (Paris, Fournier), mit einer Einleitung von 119 Seiten.

darauf selbst ermordet und die Tat J. Cléments ist aus dem Haß des Volkes gegen ihn zu erklären.) Raynouard gibt uns in seinem Drama die historischen Ereignisse ohne jede Liebesintrigue. Die Charaktere sind gut gezeichnet, besonders Heinrich IV. tritt hervor als Typus eines edlen Prinzen, man möchte sagen, er sei fast zu edel dargestellt. Besonders schön ist die Scene des dritten Aktes, wo er den duc de Guise herausfordert. Der Autor hatte wenig Glück mit seinem Stück, es wurde vor Napoleon gespielt, der in keiner Weise mit ihm zufrieden war, und als er seine Loge verließ, seinen Schauspielern verbot, es fernerhin aufzuführen. Auch eine Wiederholung am 30. Mai 1814, nach der Rückkehr der Bourbonen, hatte keinen Erfolg; das Stück erschien zu kalt, besonders gegen den Schluß. Die Verse Raynouards sind ausgezeichnet, und wenn der Erfolg ausblieb, so lag das wohl zum großen Teil daran, daß der Franzose von einem Theaterstück Liebesintriguen verlangt, die hier nicht zu finden sind. Allerdings muß man zugeben, daß in dem Stück die Handlung zurücktritt gegenüber den langen Reden der Hauptpersonen.[1])

15. Einer der berühmtesten Zeitgenossen der zuletzt genannten Könige, der große Philosoph Montaigne, wurde von **Guy** auf die Bühne gebracht in: Michel Montaigne, comédie en cinq actes et en vers. Die Uraufführung, die mit der völligen Ablehnung des Stückes endete, war am 22 brumaire, an VII. Schauplatz der recht lächerlichen und unbedeutenden Handlung ist das Schloß Montaigne's bei Périgord, wo der Philosoph, in seine Studien vertieft, sein Leben verbringt, während Frankreich von den Hugenottenkriegen verwüstet wird. Eine wichtige Rolle in diesem Stück, das als „comédie" bezeichnet wird, obwohl es eigentlich eine Tragödie ist, spielt die Eifersucht der Gattin

---

[1]) cf. Ch. Labitte in R. d. M. IVe série t. 9. 1837. S. 330—356 und Muret, a. a. O. t I, 234 ff.

des Philosophen. Dieser selbst erscheint uns ganz so, wie wir uns ihn vorzustellen geneigt sind — einsam auf seiner Geisteshöhe, nur seinem Studium lebend, fast abgeschlossen von allen Menschen Der Mißerfolg dieses Stückes war außer der schwachen Handlung, die sich noch dazu in drei oder vier Teile zersplittert, wohl dem Umstande zuzuschreiben, daß der Autor viele Wendungen und Ausdrücke aus dem Stil Montaigne's verwandt hatte, die natürlich von der großen Mehrheit der Zuschauer nicht verstanden und als große Ungeschicklichkeit aufgefaßt wurden und geradezu lächerlich wirkten.[1])

---

[1]) cf. Étienne et Martainville, a. a. O. t. II, S. 145—149.

IX. Abschnitt.

Heinrich IV. und Ludwig XIII. (Richelieu.) 1598 - 1643.

1. Schon bald nach der Ermordung Heinrichs IV. (1610) erschien (1613) ein Stück Henri le Grand, von **Claude Billard**, sieur de Courgenay. Wahrscheinlich beeinflußt von Hardy, behandelt er den Tod des Königs in der Art seiner Lehrer Garnier und Montchrétien, doch ist ihm nicht daran gelegen, Heinrichs tragisches Ende irgendwie zu idealisieren; er schildert alle Personen mit größter Genauigkeit, die mitunter einen gesunden Humor durchblicken läßt; der Dauphin erklärt z. B daß *„la migraine le tient"*, sobald er ein Buch zur Hand nimmt. Außer dem fünften Akt, der etwas lebendiger gestaltet ist, besitzt das Stück recht wenig Anschaulichkeit, zumal da der Autor ganz so verfährt, wie seine Meister es mit Hectors und Porcias Tod machen, wiewohl der von ihm behandelte Stoff zur Antike nicht die geringste Beziehung hat.[1])

2. Ein zweites Stück über Heinrich IV. ist La Partie de Chasse de Henri IV von **Collé**, 1774 entstanden. Es war sehr beliebt, 10 Jahre lang stand es auf dem Spielplan fast aller französischen Theater. Die Wirkung muß auch in der Tat eine recht ansprechende gewesen sein. Wir wohnen einer Jagd bei; der König verirrt sich im Walde und kommt zu einem einsamen Hofe, wo er unerkannt die Gastfreundschaft der Bauern genießt; er benimmt sich ganz wie einer von ihnen. Endlich aber finden ihn seine treuen Begleiter, voran

---

[1]) cf. E. Rigal, le Théâtre fr. avant la période class. Paris 1901, S. 140.

P. de Julleville, Hist. de la litt. fr. Bd. IV, S. 190.

Sully, auf, und den Schluß bildet die Erkennungsscene, in die eine anmutige Apotheose des Königs verflochten ist; er hat zwei Liebende zu ihrem Glück verholfen und alle Welt fällt ihm nun zu Füßen und fleht ihn an, er möge doch sein Leben nie wieder in so große Gefahr bringen. Recht bezeichnend für die Liebe der Franzosen zu Henri IV sind die Scenen, wo die schlichten Bauersleute mit ihm selbst auf das Wohl des Königs trinken, bevor das Mahl beginnt; der Dichter hat es verstanden, uns ein anschauliches Gemälde zu geben von einem der volkstümlichsten Könige auf Frankreichs Thron, der gewiß fähig gewesen war, sich so unter seinem Volke zu bewegen, wie er es hier auf der Bühne tut. Étienne et Martainville[1]) nennen dies Stück „*un charmant ouvrage*", und man kann ihr Urteil nur unterschreiben; wir haben hier wirklich ein reizendes, abgerundetes Kunstwerk vor uns, das auch heute zweifellos seine Wirkung haben würde. Die Zuschauer der Revolutionszeit sahen Anspielungen auf Ludwig XVI. darin, die wir jedoch übergehen können.

3. Im letzten Winter 1909/10 ging in Paris auf dem Théâtre Réjane ein Stück über die Bretter unter dem Titel Madame Margot von **E. Moreau** und **Clairville.** Madame Margot ist die erste Gemahlin Heinrichs IV., Margarete von Valois, und der König ist neben ihr die Hauptperson. Die Autoren haben sehr viel von dem auf der Bühne Wirksamen des Stückes, das übrigens einen guten Erfolg zu verzeichnen hat, Sardou abgelauscht — etwas sehr Verständliches, hatte doch Moreau mit ihm zusammen Mme Sans-Gêne verfaßt. Margarete oder „Margot", wie sie im Stück heißt, hatte es mit ihrer ehelichen Treue nicht sehr streng genommen, und als aus „Staatsinteresse" der König sich von ihr scheiden lassen und Maria von Medici heiraten wollte, blieb sie doch in des Königs Nähe, weil sie ihm, der natürlich auch seinerseits sich entschädigt

[1]) a. a. O. t. II. S. 148.

hatte bei Henriette d'Entragues, noch immer freundschaftlich zugetan war. Sie war den Prinzen, sowie auch den Kindern der d'Entragues (die auch im Louvre wohnte!) eine gute „Tante", die ihnen ab und zu Näschereien zusteckte. Die Autoren haben mit Geschick alle Komik, die sich aus diesem eigenartigen Familienleben im Louvre ergab, ausgenutzt; nur verliert dabei Heinrich nicht selten etwas von seiner Ritterlichkeit; einige Tiraden lassen ihn dafür wieder als den großen König erscheinen. Auch die bekannte Anekdote, wie Heinrich auf allen Vieren, den Dauphin auf dem Rücken, den spanischen Gesandten empfängt, ist dramatisiert. Die Kinder spielen überhaupt eine, wenigstens äußerlich, wichtige Rolle. In ihren historisch treuen Kleidern erinnern sie den Zuschauer unwillkürlich an die zierlichen Prinzeßchen auf den Gemälden von Velasquez. Mit großem Geschick sind uns die Personen menschlich nahe gebracht, so daß man eigentlich die Handlung ganz entbehren könnte, die übrigens auch an Unwahrscheinlichkeit leidet: Margot hat durch das Geplauder eines Kindes eine Verschwörung gegen den König entdeckt, die die d'Entragues im letzten Grunde angezettelt hat; sie bringt es fertig, den König im Schloß festzuhalten, indem sie — die schon die Fünfzig überschritten — in ihm alte Liebeserinnerungen weckt. Er bleibt bei ihr, und am folgenden Morgen deckt sie ihm die Verschwörung auf, ganz ähnlich wie Fouché im letzten Akt von Mme Sans-Gêne. Zum Schluß kommt ein großes Strafgericht und eine volltönende Tirade von Heinrich über Königspflichten und Volk. Trotz der vielen Mängel dieser armseligen Handlung ist das Stück recht unterhaltend wegen der vielen anschaulichen Einzelheiten, die es bietet.

4. Die Ermordung Heinrichs IV. (1610) durch Ravaillac ist außer von dem oben erwähnten Billard noch von **Gabriel Legouvé** (1764—1812) behandelt. Sein Stück heißt La Mort de Henri IV und wurde unter dem Empire öfter aufgeführt. Geoffroy, jener bedeutende

Kritiker des Konsulats und Kaiserreichs[1]) lehnt es, und wohl mit Recht, von vornherein ab. Er schrieb:[2]) „*Il y a des morts qui ne sont point tragiques, parce qu'elles n'offrent pas des circonstances dignes de la tragédie. La mort de Henri IV, assassiné dans la rue par un scélérat, est sans doute un événement bien funeste, bien déplorable, qui saisit d'horreur et de pitié, mais ce n'est point un sujet théâtral parce qu'il n'y a aucune grandeur dans les motifs comme dans les moyens.*" Er berührt hier also die Frage, ob ein solcher Tod tragisch sei. Bei Legouvé wirkt er jedenfalls nicht sehr tragisch, obwohl es der Dichter versucht hat, die Fäden recht weither anzuknüpfen, indem er den spanischen Hof, den Herzog d'Epernon, sogar die Medicis damit in Verbindung bringt. Die Figur des Königs selbst hätte kräftiger, freier gezeichnet werden sollen; kleinlich sind seine Leidenschaften, so besonders seine Eifersucht auf Marie von Medici. Einige Figuren sind mit gutem Relief herausgebracht, wie z. B. Sully, doch, wie Geoffroy an der oben zitierten Stelle fortfährt, besteht die Schönheit eines historischen Stückes „*dans la réalité et la force des caractères*", und die finden wir hier nicht. Auch läßt, wie der Kritiker im Einzelnen nachweist, der Stil Legouvés in diesem Werk viel zu wünschen übrig, wenn er z. B. préférer ohne Objekt gebraucht:

„*Dans un poste éminent, près de moi, pour lui plaire,*
„*Je plaçai d'Epernon, que sa faveur préfère.*"

Oder wenn er folgenden Vers schreibt, der in der Tat kaum zu lesen ist:

„*De son volage époux elle s'est même plainte.*"

Man muß gestehen, daß das Schauspiel durch die neueste oben besprochene Schöpfung im Sardouschen Stile weit in den Schatten gestellt worden ist.

---

[1]) cf. Des Granges, a. a. O. S. 393—395.

[2]) Im Journal des Débats vom 8. XI. 1806. Seine Kritik gedruckt in Geoffroy, a. a. O. S. 154—173 t. IV.

5. Heinrichs IV. Nachfolger Ludwig XIII. tritt meines Wissens nur in einem einzigen Theaterstück auf, und zwar in Marion Delorme von **Victor Hugo.** Das Stück wurde verfaßt 1829, doch erst 1831 erlebte es seine Uraufführung. Der Inhalt ist in kurzen Zügen folgender: Die schöne Courtisane Marion Delorme liebt Didier, einen Landedelmann, aufrichtig und lebt mit ihm zurückgezogen. Richelieu hat ein Gesetz erlassen, wonach jeder Zweikampf mit dem Tode bestraft wird; als nun Didier sich mit dem Marquis von Saverny duelliert, stellt sich dieser tot, und Didier wird ins Gefängnis geworfen. Marion befreit ihn, und als wandernder Schauspieler kommt er in das Schloß Savernys, wo er zum ersten Male das Vorleben Marions erfährt. Verzweifelt darüber stellt er sich den Richtern, und er, sowie der Marquis werden gefangen gesetzt. Dessen Onkel und Marion eilen zum König Ludwig XIII. und erhalten die Begnadigung. Alles wendet sich zum Besten, da kommt vom allmächtigen Kardinal der Gegenbefehl: die Gnade ist aufgehoben, und Didier muß sterben. — Die Handlung ist vollständig frei erfunden; uns kommt es vor allem darauf an, wie der König Ludwig XIII. dargestellt ist. Er tritt eigentlich nur im vierten Akt auf, wo Marion und Nangis ihn um Gnade bitten, jene für Didier, dieser für seinen Neffen Saverny, die beide zum Tode verurteilt sind. Wir sehen, wie Ludwig sich seiner Schwäche gegenüber dem allmächtigen Richelieu wohl bewußt ist. Er beklagt, daß der Kardinal sich zwischen ihn und sein Volk gedrängt habe, so daß er selbst nur noch der Schatten eines Königs sei: V. Hugo hat es mit großem Geschick verstanden, uns durch den Mund des Königs ein Bild Richelieus in seiner unnahbaren Größe zu geben.[1]) Wir sehen ihn, wie alle Welt ihn haßt, und doch tritt er nie auf. Der König ist ihm gegenüber gezeichnet als der machtlose Herrscher, der erst viele Überredungen

---

[1]) Vgl. die Schilderung Richelieus in dem Roman Cinq Mars von Alfred de Vigny.

nötig hat, um sich zu einem Gnadenakte, der doch von seinem freien Willen abhängt, zu entschließen. Das gut gelungene Bild des Kardinals wird durch den letzten Akt noch vervollständigt. Richelieu wird auf einer Bahre an dem Richtplatz vorbeigetragen. Wir sehen ihn kaum, nur durch eine Bresche in der Mauer, und doch steht alles im Banne seiner Macht; keiner wagt, zu widerstehen, und als er von der Bahre aus die inhaltsschweren Worte ruft: *„Pas de grâce!"* da fällt, trotzdem der König seine Gnade ausgesprochen, das Haupt der beiden Verurteilten, und Marion ruft, fast wahnsinnig vor Schmerz: *„Regardez tous! Voilà l'homme rouge qui passe!"* Man sollte meinen, Hugo habe sich nach einem antiken Meister gerichtet, der bei der Darstellung des Opfers der Iphigenie dem Agamemnon das Haupt verhüllte, um das Gesicht nur erraten zu lassen. Das Bild Richelieus ist meines Erachtens überhaupt das Beste an der ganzen Marion Delorme,[1]) jedenfalls ist es bedeutend besser, als das in dem jetzt zu besprechenden Drama von Lemercier über den Kardinal.

6. Schon 1804 hatte **Lemercier**, seitdem er mit seinem Pinto großen Erfolg davongetragen, sein Drama Richelieu ou la Journée des Dupes beim Théâtre Français eingereicht, doch aus uns unbekannten Gründen wurde die Aufführung immer wieder verschoben bis 1835, wo dann das Stück vor einem Publikum, welches Henri III et sa Cour, Louis XI, Marion Delorme gesehen hatte, keinen rechten Erfolg mehr haben konnte. Es führt die historischen Ereignisse des Jahres 1630 vor und zeigt uns, wie Richelieu, den wir für fast verloren halten, es doch vermöge seiner Schlauheit bewerkstelligt, daß die, die sich gegen ihn verschworen hatten, sich ihm wieder fügen müssen, und er so sich

---

[1]) 1829 beanstandete die Zensur das Stück, weniger wegen der Courtisane, die die Hauptrolle spielt, als wegen der stark aufgetragenen Charakteristik Ludwigs XIII. Daher das Verbot der Regierung. cf. Muret, a. a. O. t. II, S. 329 f.

mit einem Schlage zum Herrn der Lage macht. Fast alle bedeutenden Personen jener Tage treten auf: Louis XIII, Richelieu, Anne d'Autriche, d'Epernon, Bassompière, Marsillac usw. Die Sprache will öfters nicht der Sache angemessen erscheinen, auch Richelieu trifft nicht immer den Ton, der für ihn paßt. Große Männer, meint Lenient,[1]) sind überhaupt schwer auf die Bühne zu bringen; er vergleicht dann in sehr treffender Weise Marion Delorme mit Lemerciers Stück, das natürlich dabei sehr an Wert verliert. Auch Goethe hat sich über diese comédie historique geäußert in seinen Aufsätzen über „Auswärtige Literatur und Volkspoesie". 1828 schrieb er eine kurze Kritik über unser Stück, in der er einen Vergleich zwischen Tartuffe und Richelieu zieht, der sehr geistvoll ist. Sein Schlußwort über Lemerciers Stück lautet recht günstig.[2])

7. René Descartes (1596—1650), einer der größten Geister dieser Zeit, erscheint auch einmal auf der Bühne in René Descartes von **Bouilly** (1763—1843). Das Werk des heutzutage in Vergessenheit geratenen Dichters wurde als comédie en deux actes et en prose am 30 fructidor an IV im Théâtre de la République aufgeführt; es ist von einer seltenen erhabenen Moral durchdrungen, und deshalb verdient es den Erfolg, den es damals hatte. Descartes hat ein schweres mathematisches Problem gelöst und den dafür ausgesetzten hohen Geldpreis bekommen. Heimlich legt er das Geld in ein Kästchen, das die Tochter seines Gastfreundes benutzt, um ihre kleinen Ersparnisse darin zu sammeln und so die ersehnte Heirat mit ihrem Geliebten zu ermöglichen. Durch diese unerwartete Gabe aber rückt das Ziel ganz nahe, und die Hochzeit wird gefeiert in Gegenwart des Marschalls Maurice de Saxe und vieler Gelehrter, die gekommen sind, Descartes zu krönen.[3])

---

[1]) La Comédie en France au XIXe. s. S. 47.

[2]) cf. auch Vauthier, a. a. O. S. 104 f.

[3]) cf. Etienne et Martainville, a. a. O. t. II, S. 8—10.

X. Abschnitt.

Ludwig XIV., Ludwig XV., Ludwig XVI. bis zum Ausbruch der Revolution. (1643—1789.)

Ludwig XIV. selbst ist meines Wissens nicht zum Helden eines französischen Theaterstückes gemacht worden — die Dichter hatten gewiß nicht den Mut, einen so mächtigen, so vielseitigen und so schwer zu ergründenden Charakter auf die Bühne zu bringen, ihn zum Helden zu machen Wohl aber tritt er in verschiedenen Stücken auf, die sich mit Verhältnissen und Personen aus seiner Umgebung, wie z. B. Frau von Maintenon, beschäftigen.

1. L'affaire des Poisons von **Victorien Sardou.**[1]) Das Drama erlebte unter Riesenerfolg die Uraufführung am 7. Januar 1907 im Théâtre de la Porte Saint-Martin, und noch heute steht es auf dem Spielplan dieses Theaters. Die Handlung fällt in die Zeit Ludwigs XIV., wo Giftmorde an der Tagesordnung waren; mußten doch damals die chambres ardentes, Gerichtshöfe, die sich nur mit diesen Verbrechen befaßten, eingesetzt werden! Die Montespan, eine der Favoritinnen des Königs, stand meistens hinter diesen Mordtaten; ihre Intriguen wandten sich gegen die La Vallière und Fontanges, andere Hofdamen, auf deren Erfolge beim König sie eifersüchtig war. Die Voisin (Catherine Deshayes), eine Frau, die als Wahrsagerin und Liebestrankmischerin sich eines großen Ansehens erfreute, wurde lebendig verbrannt, doch hatte ihre Tochter die Schandtaten der Montespan ausgeplaudert und erzählt, daß diese, um

[1]) Gedruckt u. a. im Beiblatt der „Illustration", 14 mars 1908.

sich die Liebe des Königs zu bewahren, zu Pulvern, der „messe noire“ usw. ihre Zuflucht nähme.[1]) Dies etwa ist der Hintergrund, dies die historischen Tatsachen, auf denen Sardon mit seinem großartigen dramatischen Talent sein Stück aufbaut. Alles ist von ihm genau der Geschichte abgelauscht, die kleinsten Einzelheiten sowohl in der Dekoration wie in Bewegung und Sprache seiner Personen; so z. B. tragen die Damen auf der Straße stets eine Maske, der König behält als Einziger den Hut auf dem Kopfe usw. Besonders großartig wirken die Bilder: der Salon der Voisin, die Thetisgrotte in Versailles und das Schlafzimmer des Königs. Die Grotte allein kostete den Theaterdirektoren 35 000 fr — ein Kunstwerk, ganz im Geschmack der Zeit, auf die Bühne verpflanzt. Die Darstellung war bei der Uraufführung ebenfalls großartig: Coquelin aîné spielte eine der Hauptrollen, den abbé Griffard. Den Kern der Handlung, der natürlich nicht in allen Punkten als historisch anzusehen ist, bildet eine jener Hofintriguen, die von der Montespan gegen ihre Rivalinnen ins Werk gesetzt wurden. Eine sehr wichtige, wohl die Hauptrolle spielt der oben erwähnte abbé Griffard, der als Typus des unerschrockenen geraden Charakters, der nichts scheut, wenn nur das Recht zu seiner Geltung kommt, frei von Sardou erfunden ist. Durch seine Beziehungen zur Voisin und deren Sorglosigkeit trifft es sich, daß er einer messe noire beiwohnt, die die Montespan halten läßt, und sieht, wie die Voisin dieser ein Pulver aushändigt, das eine der Hofdamen vergiften soll. Die Intrigue wird entdeckt und es kommt darauf an, daß dem König das Verhalten der Montespan klar gemacht wird. Diese schiebt ein unschuldiges Hoffräulein vor

---

[1]) J. Lemoine, Mme. de Montespan et la Légende des Poisons, Paris 1907, sucht die Montespan zu verteidigen — wohl mit Unrecht. Die Sache ist auch eingehend behandelt worden von Funck-Brentano in der „Deutschen Rundschau“, Heft IX, Jahrgang 1906, auf die ich hier verweisen möchte.

und gibt nichts zu. Erst als in einer dramatisch sehr wirksamen Scene Griffard in Gegenwart des Königs selbst der Montespan mit schlagenden Beweisen kommt, muß sie es dennoch eingestehen. Der König verstößt sie nicht, obwohl er ein Recht dazu hat und belohnt den abbé Griffard mit einer Anstellung.

Den König schildert Sardou als einen leicht zu leitenden Charakter, der sich sehr von seiner Umgebung, besonders der Montespan, beeinflussen läßt. Von der Größe des Louis XIV der Geschichte ist nicht viel zu merken, wohl auf Schritt und Tritt die Pracht, mit der er sich stets umgab. Meisterhaft ist die Montespan gegeben; ein Urbild der höfischen Intriguantin, der das liebe Ich das höchste auf Erden ist, die nichts, selbst nicht die häßlichste Verleumdung scheut, wenn sie ihr nur Nutzen bringt. Auch ihre Liebe zum König ist rein egoistisch, ohne eine edle Regung durchblicken zu lassen. Mit bewundernswerter Kraft läßt Sardou uns Blicke werfen hinter die Kulissen des Hoflebens unter dem Roi Soleil: all' die Hofleute kommen zur Voisin, der alten Wahrsagerin, um von ihr sich die Zukunft enthüllen zu lassen, diese selbst aber läßt sie alle vergebens warten, sie weiß, sie werden wiederkommen und empfängt nur die Montespan, die allmächtige Geliebte des Königs. Großartig ist auch die Aufführung der messe noire, auf deren Wirksamkeit sich die Montespan verläßt — dabei macht Griffard den Geistlichen, der nie selbst mit geistlichen Dingen zu tun hatte! — Im Ganzen kann man diese Schöpfung als ein gelungenes Werk des alten Bühnenkenners Sardou bezeichnen, das seinen Erfolg nicht so leicht verfehlen wird, weil es einerseits durch die herrlichen Dekorationen, andererseits auch durch die Spannung und den dramatischen Wert auf die Zuschauer wirkt.

2. Ludwig XIV. tritt ferner auf, wenn auch nicht als Hauptperson, in einem eigenartigen Stück: Louis XIV et Napoléon, ou les Cloches et le Tambour, von **Rochefort et Brisset.** Lecomte berichtet über eine Auf-

führung des (nie gedruckten) Werkes am 22. Juni 1850.[1]) Nur der erste Akt kommt für uns hier in Betracht, der uns zeigt, wie die Witwe Scarron (Mme de Maintenon), die Saint-Cyr gegründet hat, dort vor dem König von den anmutigen Schülerinnen eine Stelle aus Racines Esther rezitieren läßt. Ludwig XIV. ist gerührt und diesen günstigen Augenblick benutzt die Maintenon, um von ihm die Aufhebung des Edikts von Nantes zu erlangen. Äußerlich bleibt der König hart, innerlich gibt er nach. Im stärksten Kontrast hierzu steht der zweite Akt, in dem sich die Schülerinnen von Saint-Cyr im Kriegshandwerk üben. (Später, im XII. Abschn., wird davon die Rede sein).

3. Ein anderes Stück, das uns Frankreich um 1685 schildert, ist Madame de Maintenon, drame en 5 actes, avec prologue, en vers, par **François Coppée**, aufgeführt zum ersten Male 1881 im Odéon. Es ist dies ein historisches Drama, in dem die Handlung, die Personen und der Hintergrund, vor dem sich alles abspielt, mit der gleichen Sorgfalt behandelt sind. Zwar sind nicht alle auftretenden Persönlichkeiten historisch, doch sind die, die vom Autor erfunden sind, so gut in den ganzen Rahmen eingefügt, daß sie sehr wohl historisch sein könnten. Die Handlung beginnt am Tage vor der Vermählung der Mme de Maintenon mit Ludwig XIV. — Der Dichter nimmt an, es sei nach der Revolution des Edikts von Nantes. Louvois will die Heirat verhindern; er vermutet in Samuel de Méran, dem jungen Führer einer Protestantenverschwörung, einen Sohn der Witwe Scarron, und teilt diesen seinen Gedanken dem König mit. Samuel wird zum Tode verurteilt und Mme de Maintenon bittet um Gnade für ihn. Da stellt Ludwig sie vor die Alternative: entweder wird Samuel begnadigt — dann will er nie wieder mit ihr zusammen sein, oder er stirbt — dann wird er sie am nächsten Tage heiraten. Die Entscheidung fällt

[1]) a. a. O. S. 410. Ihm entnehme ich die folgenden Angaben, da er meines Erachtens als Einziger über dies sonderbare Stück berichtet.

Samuel selbst, indem er, weil seine Genossen ihn des Verrats beschuldigen, von vornherein auf die Begnadigung verzichtet; er will sterben und Frau von Maintenon wird die Gemahlin des Königs werden. In dem Stücke spielt die Maintenon die Hauptrolle, es scheint als ob sie in manchen Punkten etwas zu ungünstig beurteilt worden ist. Sie war ohne ihre Schuld an den Hof gekommen, die Montespan zu ersetzen, und hat sich später sehr bemüht, eine Annäherung zwischen der Königin und dem König herbeizuführen. Coppée hat ihre Heirat mit Ludwig um 18 Monate verschoben, doch ist das belanglos, wenn nur die Charaktere echt sind, und das sind sie im höchsten Maße. Eine gute Darstellung verhalf dem Drama zu großem Erfolg; noch jetzt wird es zuweilen aufgeführt.[1])

4. Der erste Gemahl der Frau von Maintenon, der Dichter Scarron (1610—1650), ist zum Helden einer Komödie Scarron von **Catulle Mendès** gemacht worden. (1905, Gaîté). Glänzende Inscenierung zeichnete dies, seiner Handlung nach hier unwichtige Stück aus, das sich in allen Teilen als eine Nachahmung von

5. **E. Rostand's** Cyrano de Bergerac darstellt. Diese „tragi-comédie", aufgeführt zum ersten Male am 28. Dezember 1897 im Théâtre de la Porte Saint-Martin,[2]) ist zu bekannt, als daß es erforderlich wäre, hier näher auf die übrigens frei erfundene Handlung einzugehen. Rostand behandelt seinen Helden, der von 1620—1655 lebte, historisch getreu. Cyrano wird, wie bei ihm, so auch von den Historikern, als geistvoller, schlagfertiger, streitsüchtiger Edelmann geschildert. Bei Arras 1641 verwundet — ein Ereignis, das ja auch im letzten Akte des Stückes eine Rolle spielt — widmete er sich nach seiner Genesung ganz den Wissenschaften. Rostand versteht es, anschauliche Bilder aus jenen Zeiten uns vorzuzaubern, so z. B. die erste Scene vor

---

[1]) cf. Die Kritik von L. Ganderax in R. d. M. IIIe pér t. 45 1881. S. 213 ff.

[2]) Gedruckt u. a. bei Charpentier et Fasquelle, 1908. (322. Tausend).

der Theateraufführung und besonders das Lagerleben vor Arras, wo man ehrliches Mitleid fühlt mit den armen cadets de Gascogne, die so viel Entbehrungen durchmachen müssen. Der große Erfolg, den das Stück stets hat, ist ein durchaus verdienter.

6. Pierre Corneille tritt in verschiedenen Stücken auf; er ist noch immer einer der gefeiertsten Dichter in Frankreich. 1845 wurde im Théâtre Français eine comédie Corneille et Rotrou von **Cormon et Delaboullay** aufgeführt, die davon handelt wie Corneille, von allen großen Zeitgenossen angefeindet, allein bei Rotrou Verständnis und Freundschaft findet. Handlung ist fast garnicht vorhanden; alles dreht sich um die beiden Charaktere, die recht geschickt dargestellt sind.[1])

7. Des öfteren hat man anläßlich der Festvorstellungen zum Geburtstag Corneille's kleine Zwischenakter, die kurze Szenen aus dem Leben des Dichters enthalten, verfaßt, von denen mir besonders zwei bemerkenswert zu sein scheinen. Das erste wurde 1883 zwischen Horace und Cinna eingelegt. Es ist von **Moreau** verfaßt und trägt den Titel: Corneille et Richelieu — einen Titel, der vielleicht manchmal irreführt, weil man nicht gewohnt ist, sich Corneille und Richelieu so beisammen vorzustellen, wie es hier geschehen ist. Die kleine Komödie ist sehr geschickt durchgeführt von Anfang bis zu Ende, und, wenn auch die Handlung unhistorisch ist, so macht sie uns doch den großen, unnahbaren, steifen Corneille so lebendig, daß wir ein weit schöneres Bild von ihm bekommen als aus den vielen gelehrten Werken über ihn. Richelieu läßt Corneille, der den Cid schon verfaßt hat, zu sich bitten, damit er ihm beim Schluß einer von ihm geschriebenen Tragödie helfen soll. Corneille gibt an Stelle der grausamen Katastrophe, die der Kardinal haben will, dem letzten Akte eine versöhnliche Wendung (die des Cinna) und erhält durch diesen Kunstgriff die Begna-

[1]) cf. Th. Gautier, a. a. O. t. IV, S. 125.

digung des chevalier de Jars, der als Mitglied einer Verschwörung zum Tode verurteilt worden war. Richelieu sagt dann halb im Scherz:

„Je vous suivais poète et vous restiez Normand!“

und Corneille kann der Verlobten des Ritters, die im Vorzimmer wartet, das glückliche Schicksal ihres Geliebten mitteilen. Moreau hat in diesem Stück mehrfach berühmte Stellen aus „Cinna“ verwandt.[1])

8. Ein zweites Stück in dieser Art ist La Lettre du Cardinal von **G. Bertal** und **R. Lafon** (auf den 6. Juni 1886 geschrieben). M. de Lampérière, dessen Tochter Corneille liebt, will den jungen Dichter nicht zu seinem Schwiegersohn machen. Rotrou ermutigt ihn und als der Vater seine Weigerung offen ausspricht, kommt er mit einem Briefe von Richelieu, der ihm anheimstellt, entweder auf seinen Posten als lieutenant-général zu verzichten oder in die Heirat einzuwilligen. Jetzt gibt er nach, alles weint Freudentränen und eine Büste des Dichters wird unter prophetischen Worten mit Bezug auf dessen Zukunft gekrönt. Auch dieses Stück bringt uns den Dichter menschlich nahe, wenn es auch an Wert hinter dem vorher besprochenen zurücksteht.

9. Öfter noch als Corneille ist Molière dramatisch behandelt worden. Ziemlich bekannt und geschätzt ist das Stück von **Andrieux:** Molière avec ses amis, ou la Soirée d'Auteuil, comédie en un acte, en vers, représentée pour la première fois au Théâtre Français, le 5 juillet 1804.[2]) Das Stück, in freien Versen geschrieben, ist recht unterhaltend, wenn es auch keinen sehr hohen Wert hat; es behandelt jene Anekdote, nach der Molière, La Fontaine, Boileau, Chapelle, Mignard und Lulli nach einem Zechgelage in Auteuil sich ertränken wollen, um so mit einem

---

[1]) vgl. die Kritik von L. Ganderax in R. d. M. III. pér. t. 57, 1883, S. 944.

[2]) In Oeuvres de F.-G.-J.-S. Andrieux. Paris 1818. 4 vols. t. I. S. 355 ff.

Schlage berühmte Männer zu werden. Der Autor hat außerdem mit dieser Geschichte eine andere verflochten: Die Béjart (des Dichters spätere Gemahlin) hat mit Molière einen Zank gehabt und kommt nun auf Anraten Boileau's auch nach Auteuil, um sich mit ihm zu versöhnen, was denn auch gelingt. Führung und Verse des Stücks sind zwar recht geschickt, doch leidet es unter Unwahrscheinlichkeiten und weist auch ästhetische Mängel auf. Man wird es doch niemals für ästhetisch schön halten, so große Männer, wie die hier auftretenden, betrunken auf der Bühne zu sehen! Sehr unwahrscheinlich ist, daß La Fontaine, der für einige Augenblicke aus seinem schweren Rausch erwacht, gerade da die schönsten Verse macht. Ferner: Sollte wirklich die Béjart gerade in ein solches Zechgelage eindringen, wenn sie sich mit Molière versöhnen will? Einen weniger günstigen Augenblick könnte sie wohl schwer finden! Zwar kann man sich sehr wohl vorstellen, daß diese erwähnten Bedenken dem Zuschauer bei der Aufführung des flotten Stückes nicht gleich kommen würden — so sehr rühmen kann man es aber kaum, wie der Autor es in seiner Vorrede tut, wo er einen Kritiker zitiert, der geschrieben habe: *„Ce Souper d'Auteuil a été mis sur la scène française par un héritier du bon goût et du bon esprit de ces convives.“* Andererseits will mir die Kritik von Geoffroy auch streng erscheinen, wenn er sagt:[1] *„Ce n'est qu'un vaudeville; elle en a l'esprit, le ton, la frivolité: les pointes n'y manquent pas; il ne lui manque que les couplets.“* Es ist ja überhaupt schwer, einen großen Schriftsteller auf die Bühne zu bringen — (das Theater braucht Männer, die handeln, nicht solche, die denken!) Abgesehen von der Schwierigkeit, den Stil angemessen zu gestalten, wird stets die Handlung lächerlich erscheinen, weil wir uns den Dichter eben nicht recht als handelnden Alltagsmenschen denken können. Vollends bei Molière, der selbst der unerreichte Meister

[1]) a. a. O. t. IV. S. 82—88.

der Komödie ist, wird es immer als ein schwieriges Beginnen gelten müssen, ihn gerade in einem Lustspiel auftreten zu lassen. Daher kommt es wohl, daß unter den Autoren, die ihn dramatisch behandelt haben, sich kaum ein großer Name findet.[1])

10. **George Sand** ließ am 12. V. 1851 ein Drama Molière aufführen, das man wohl als eine Frucht der Studien über Molière, die sie in ihrer Jugend trieb, ansehen darf. Handlung ist wenig in dem Stück — alles spielt sich im Herzen Molières ab. Das Drama hat zum Gegenstand den Kontrast zwischen dem Autor des George Dandin und dem Manne der Wirklichkeit, dem Gatten einer allzu koketten Frau, deren sorglose Lebenslust ihm, das dürfen wir wohl sicher behaupten, manchen Kummer bereitet hat. Die Vergehen der Armande sind im Stück recht nichtige, obwohl für Molière sehr unangenehm; doch versöhnt sie sich immer wieder mit ihm. Der ganze vierte Akt ist ausgefüllt von dem Todeskampf Molières, wie denn überhaupt das Stück nur eine Aufeinanderfolge lose zusammenhängender Bilder ist. Wenn das Drama bei der ersten Aufführung einigen Erfolg zu verzeichnen hatte, so lag das nicht zum geringsten Teil an dem vorzüglichen Spiel von Bocage, der mit einer erstaunlichen Sicherheit Molière darstellte, so genau in allen Einzelheiten, wie es nur durch eingehendes historisches Studium möglich war.[2])

11. Ein anderes lustiges Stück über Molière ist Molière à Vienne von **Ponsard,** dem ernsten, ruhigen Dichter der Lucrèce. Am 9. X. 1851 wurde die kleine Komödie in Vienne aufgeführt. Zwei Liebende, die der geizige Vater trennen möchte, kommen zu Molière und bitten ihn, er möchte sie beschützen und ihre Vereinigung erwirken. Clystérion ist der vom Vater begünstigte Schwiegersohn; doch der verliebt sich in eine Schauspielerin der Truppe Molières derart, daß er von selbst

---

[1]) s. a. Th. Gautier, a. a. O. t. I, S. 159.

[2]) s. a. Th. Gautier, a. a. O. t. VI, S. 238.

auf die Hand der Angelika verzichtet; damit ist das Hindernis aus dem Wege geräumt. Unschwer erkennt man, daß diese Handlung aus Molière selbst zusammengestellt ist. Die überaus geschickte flotte Führung, die ganze Art des Stückes schon beweist uns, wie sehr Ponsard in das Wesen des großen Dichters eingedrungen war. Man glaubt fast, eines von dessen Werken vor sich zu haben, so nahe kommt der Autor dem Stile seines Helden und Vorbildes. Und dabei hat er das Stück in 8 Tagen geschrieben und auch noch im Journal de Vienne (am 12. X.) zum Abdruck gebracht! Ein gutes Zeugnis für das Talent des Autors wird dies Werk stets bleiben.[1])

12. **Michel de Cubières,** (1752—1820) auch **Dorat-Cubières** genannt, ließ 1788 ein Stück La Mort de Molière drucken, das schon vorher in Valenciennes aufgeführt worden war; (eine Vorstellung in Paris ist nicht bekannt). Der Autor zeigt uns zu Anfang den Dichter und Schauspieler im trauten Familienkreise; die Handlung folgt dann der Geschichte: Molière will, in seinem Berufseifer auf die Warnungen von allen Seiten nicht achtend, durchaus den Malade Imaginaire spielen, trotzdem er seit längerer Zeit kränklich ist. Er setzt sein Vorhaben durch; da ereilt ihn der Tod fast noch auf der Bühne. Es sind lose Scenen, die die drei Akte des Stückes ausfüllen; es ist kein rechtes Drama, auch keine rechte Komödie. Der Autor legt an einer Stelle Molière eine Auseinandersetzung über die Erfordernisse einer rechten Komödie in den Mund; er läßt ihn bei dieser Gelegenheit folgendes sagen:

„Encore de l'esprit, des traits vifs et brillans,
„Des détails fins, légers, et des portaits saillans;
„Un jargon de ruelle, un ton de persifflage,
„Qui, sans doute, des sots obtiendra le suffrage:
„Mais pas le sens commun, pas l'ombre de raison,
„Et de grans sentimens, toujours hors de saison.

---

[1]) cf. C. Latreille, a. a. O. Paris 1899. S. 235.

„Croit-il, mon pauvre ami, que pour la comédie
„L'esprit soit suffisant? Du bon sens, du génie,
„Voilà, voilà surtout, les dons qu'il faut avoir!
„Tel qu'il est, en un mot, l'homme cherche à se voir,
„Et non tel qu'on l'a peint dans cette œuvre infidèle:
„Qui marque la copie, est sifflé du modèle!"

Und weiter:

„Voulez-vous réussir? peignez dans vos ouvrages
„L'homme de tous les tems, celui de tous les âges;
„Dessinez largement: que de tous vos portraits,
„A Paris comme à Londres on admire les traits;
„Aux peintres de boudoirs laissez la miniature
„Et soyez, s'il se peut, grands comme la nature!"

Nicht üble Verse! Und gute, passende Ratschläge, die Molière sich nicht gescheut haben würde, auszusprechen; nur schade, daß de Cubières sie selbst ganz und gar nicht befolgt! Sein Stück wurde auch nur ein Mal aufgeführt — es fiel durch.[1])

13. In neuester Zeit, im Winter 1909/10 nämlich, wurde im Odéon in Paris ein Versstück Mademoiselle Molière von **Louis Leloir** und **Gabrie Nigond** unter großem Beifall aufgeführt. Als Schauspiel ist es wenig bedeutend, als ein Spiel zum Schauen aber darf man die hübschen Bilder aus dem Leben Molières wohl gelten lassen. Anekdoten und Episoden, bekannte und weniger bekannte, sind es, in denen außer dem Dichter die großen Männer jener Zeit auftreten. Graziöse Reime und geschmackvolle, lebendige Inscenierung und Darstellung begründen den Erfolg dieses Unterhaltungsstückes.

14. **Marie-Joseph Chénier,** der jüngere Bruder von André Chénier, ließ am 9. II. 1793 in dem Theater de la rue de Richelieu eine Tragödie Fénelon aufführen,[2]) in der er den Helden, François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651 –1715), Erzbischof von Cambrai, als das

---

[1]) s. a. Etienne et Martainville, a. a. O. t. I. S. 48—52.

[2]) In Oeuvres de M.-J. Ch. Paris, Guillaume. 1827.

Idealbild eines milden, toleranten Kirchenfürsten schildert, der für Lust und Leid der Welt, die ihn umgibt, ein warmes Herz hat. Er stellt uns dar, wie dieser ein junges Mädchen, die wider ihren Willen Nonne werden soll, sowie deren Mutter, ebenfalls eine Nonne, aus unsäglichen Kerkerqualen errettet. Edel-menschliches Empfinden und ein offenes Auge für die tiefen Schäden des damaligen Klosterlebens sind die hervorstechendsten Eigenschaften des Helden, der uns menschlich sehr nahe gebracht wird, und in dem wir die erhabene Gottheit verehren, die sich in seinem Handeln offenbart. Nicht kirchliche Frömmigkeit ist es, die uns Fénelon zeigt, sondern menschliche ideale Tugend, die uns viel tiefer berührt, und der wir den Verfasser des Télémaque auch sehr wohl für fähig halten. Die Quelle zu diesem Stück ist eine Anekdote, die d'Alembert erzählt, die aber nichts mit Fénelon zu tun hat — Fléchier ist dort der Held. Chénier rechtfertigt selbst diese Übertragung der Person in seinen Réflexions sur la tragédie de Fénelon,[1]) indem er sagt, Fénelons ganzes Leben sei eine Aufeinanderfolge edler Handlungen, und außerdem sei er doch weit größer, als Fléchier.[2]) Geoffroy wirft als scharfer Kritiker dem Verfasser vor, er habe mit seinem Stück den Haß der Parteien neu entflammen wollen[3]), — gewiß mit Unrecht; ist doch Chénier in diesem, einem seiner schönsten Werke von den edelsten Absichten geleitet worden, von den Gedanken der Toleranz und der Humanität, die er aus den Werken seines Helden selbst geschöpft hatte. Die Darstellung bei der Uraufführung war sehr gut — Talma hatte die Titelrolle — sodaß der Erfolg ein unbestrittener war.[4])

---

[1]) In Oeuvres, t. IV. S. 207—217.

[2]) ebenda S. 209.

[3]) Cours de litt. dram. t. IV. S. 120—125.

[4]) vgl. ferner: Küchler, a. a. O. mit ausführlichem Inhalt.
Etienne et Martainville, a. a. O. t. II, S. 11—75.
A. Liéby, Etude sur le Théâtre de M.-J. Ch. Paris 1901. S. 78—101.

15. Louis-François-Armand du Plessis, duc de Richelieu (1706—1788), ein Urenkel des großen Richelieu, ist zum Helden dreier nicht wertloser Dramen gemacht worden. Er zeichnete sich in verschiedenen Schlachten aus, wurde sogar maréchal de France (1748), doch am berühmtesten und bekanntesten wurde er durch seine galanten Abenteuer, denen er, ein Don Juan par excellence, seit der frühesten Jugend nachging (zweimal kam er deswegen in die Bastille!). Diese sind es auch, die die Dichter veranlaßten, ihn dramatisch zu behandeln. Besprechen wir zuerst Les premières armes de Richelieu von **Bayard et Dumanoir,**[1]) weil es eine Episode aus der frühen Jugend Richelieus dramatisiert. Das Stück wurde 1839 im Dezember aufgeführt. Es hatte großen Erfolg, weil es unterhaltend war, und begründete den Ruhm der Déjazet, die den jungen Herzog spielte. Die Handlung ist recht leicht, manchmal zu kühn, und frivol sind auch die Worte. Die beiden Akte erzählen uns, wie der fünfzehnjährige Richelieu, der eben bei Hofe vorgestellt ist, wo man allgemein über ihn wie über ein Kind gelächelt hat (die Herzogin von Burgund nennt ihn „*ma poupée*“), mit Mademoiselle de Noailles verheiratet wird. Er soll mit seinem Hofmeister sogleich abreisen, die Hochzeit eine reine Formsache bleiben. Doch er ist sich seiner Rechte und Pflichten als junger Gatte wohl bewußt, und weil er keinen anderen Ausweg sieht, will er durch ein Duell sich als Mann beweisen. Eine geschickt eingefädelte Liebesintrigue mit zwei Hofdamen und deren Liebhabern verhilft ihm denn auch gleich zu zwei Duellen. Beide laufen indes für ihn gut ab, während seine Gegner verwundet werden, und nun steht er mit Ehren als Gatte da. Die Herzogin von Burgund überreicht ihm sein Patent als Oberst, und stolz erklärt er: „*Je pars ce soir!*“ Halblaut aber sagt er zu seiner jungen, ihn nun wahrhaft liebenden Gattin:

---

[1]) Gedruckt Paris 1839, Miftlich.

„Je pars demain!“ Sehr unterhaltend ist das Stück gewiß, ob es aber moralisch wertvoll ist, das muß dahingestellt bleiben. Ins Deutsche ist es übersetzt von O. Randolf (auch bei Reclam erschienen) unter dem Titel: „Richelieus erster Waffengang“.[1])

16. Ein weiteres Drama über diesen duc de Richelieu ist verfaßt von **Alexandre Duval** und nennt sich La Jeunesse du Duc de Richelieu, ou le Lovelace Français, comédie en 5 actes et en prose, représentée pour la premère fois en janvier 1796.[2]) Anregungen zu seinem Stück fand der Dichter wohl in den „Mémoires“ des Herzogs, seines Helden, die damals gerade veröffentlicht wurden. Die comédie trägt den einen Fehler: sie ist keine Komödie, sondern ein echtes Drama. Sieht man von einigen komischen Szenen und dem Cynismus ab, mit dem der Held sich zuweilen umgibt, so wäre es fast als Tragödie zu bezeichnen. Es schildert, wie Richelieu, der von einem siegreichen Feldzuge zurückgekehrt ist, der Hofdamen überdrüssig, unter der Verkleidung seines eigenen Kammerdieners die gute, biedere Mme Michelin verführt. Ihn reizt eben gerade die Tugend dieser ehrsamen Bürgersfrau, daher läßt er alle Künste höfischer Galanterie spielen. Da er seiner hohen Stellung und seiner immerwährenden Erfolge bei den Frauen wegen keine Widersetzlichkeit kennt, besitzt er auch das nötige Selbstvertrauen. Als er dann endlich sein Ziel erreicht hat, triumphiert er hohnlachend über die Tränen seines armen Opfers. Meisterhaft zeichnet Duval diese Figur; er führt ihn in seinem innersten Wesen, in seiner ganzen Frivolität vor, wie er in all' seinem Denken und Handeln nur auf Sinnesgenüsse bedacht ist, ein Streben, das soweit geht, daß er darüber sogar einen Gesandtenposten, der ihm in Aussicht steht, völlig vergißt. Eine rechte Abscheu vor diesem Mann erfaßt

---

[1]) vgl. Th. Gautier, a. a. o. t. I. S. 341 ff.
L. Ganderax in R. d. M. IIIe. per t. 48. 1881. S. 223.

[2]) In „Oeuvres complètes“, t. I. Paris, Barba, 1822.

uns, wenn wir sehen, wie er sich mit cynischem Lächeln an dem Elend seiner Opfer weidet. Auch die Nebenfiguren sind geschickt gezeichnet, sodaß man dem Drama nur Anerkennung zollen könnte, wenn es nicht wieder, wie das vorher besprochene, den Vorwurf der Leichtfertigkeit auf sich laden würde.[1]) — Übrigens finden sich darin Seitenhiebe auf die französische Akademie, die einen Voltaire hinter diesem Richelieu zurückstehen ließ, nur um sein Wohlgefallen zu erregen.

17. In dem dritten hierher zu rechnenden Stücke La Vieillesse de Richelieu von **Octave Feuillet** (1848) ist der Held uns weit sympathischer. Leider entbehrt es eines festen Planes, die drei ersten Akte sind komödienhaft, die letzten hochdramatisch. Richelieu wird in eine Liebesintrigue verwickelt, und seine Liebe, die eines sechzigjährigen verlebten Mannes, tritt in Gegensatz zu der heißen Leidenschaft des jungen René. Das Stück gibt uns ein Bild der französischen Sitten vor der Revolution; zum Schluß empfinden wir fast Mitleid mit dem alten Herzog, der entdecken muß, daß außerhalb des höchsten Reichtums, außerhalb der höfischen galanten Abenteuer es doch noch ein Ideal gibt, daß er nie gefunden, eine Seite im Buch des Lebens, die er nie aufgeschlagen. Der schöne Eindruck wird allerdings durch hohltönende Tiraden über den Fortschritt der Menschheit, über künftige Revolutionen usw. beinträchtigt, doch bleibt das Werk eine anerkennenswerte Leistung des Dichters, der vor allem in seinem Stil viele Schönheiten aufzuweisen hat.[2]) Für den Schauspieler ist die Rolle Richelieus, der alt ist und doch immer jung sein will in seinem Denken und Handeln, schwer und verführerisch zugleich, weil

---

[1]) cf. Lenient, La Comédie en Fr. . . . S. 126—130.
A. Royer, Hist. du th. cont. S. 185.
Étienne et Martainville, a. a. O. t. II. S. 22—24.

[2]) cf. A. de Pontmartin in R. d. M. nouv. sér. t. 24. 1848. S. 648 ff.
Th. Gautier, a. a. O. t. VI. S. 11—13.

in dieser Figur viele Gegensätze vereint sind und vereint werden müssen.

Die zuletzt besprochenen Werke geben uns ein abgerundetes Bild von dem Herzog von Richelieu, dem größten Don Juan des 18. Jahrhunderts, der in seinem Charakter als Feldherr und rücksichtsloser Genußmensch vielleicht ebensoviel des Interessanten darbietet, wie sein großer Vorfahr.

18. In ebenfalls drei Dramen ist der tragische Tod des Jean Calas, der in ganz Frankreich großes Aufsehen erregte, behandelt worden. Man hatte Calas, der als ehrsamer protestantischer Kaufmann in Toulouse lebte, des Mordes an seinem eigenen Sohn angeklagt, den man eines Morgens erhängt in seinem Laden aufgefunden hatte. Als Grund der Anklage diente die Beschuldigung, er habe ihn verhindern wollen, sich zum Katholizismus zu bekehren — in Wirklichkeit hatte der Sohn Selbstmord begangen. Die katholischen Richter verurteilten ihn, und am 10. März 1672 starb er unter gräßlichen Qualen auf dem Schafott. Seine Familie, anfangs gefangen gesetzt, bewirkte später, daß der Prozeß annulliert und das Andenken des unschuldig Hingerichteten wieder zu Ehren gebracht wurde.

In einer besonders dafür geeigneten Zeit verfaßte **Jean-Louis Laya** (1741—1833) ein Drama Jean Calas über diesen Gegenstand, nämlich zu Beginn der Revolution. 1790 wurde das Stück aufgeführt, das sich in seiner Handlung ziemlich getreu an die geschichtlichen Tatsachen hält. Es ist zweifellos von großer Anschaulichkeit, indessen, wie auch bei Etienne et Martainville[1]) mit Recht hervorgehoben wird, eignet sich ein solcher Stoff nicht gut zur Tragödie, er ist nicht ausgiebig genug und die Katastrophe für ein Drama zu schrecklich. In der Diktion jedoch ist Layas Werk nicht ohne Wert, wie auch die übrigen Werke

[1]) a. a. O. t. II. S. 11—16.

des Dichters, z. B. sein Ami des Lois einiges Interesse beanspruchen dürfen.

19. Ein zweites Stück: Calas ou l'Ecole des Juges[1]) stammt von **Marie-Joseph Chénier** und zählt als Drama zu dessen weniger gelungenen Schöpfungen. Als literarisches Lesedrama allerdings wirkt es durch seine Kraft und Schönheit. Wir verfolgen den Prozeß gegen Calas, für den nur ein einziger Richter eintritt, während alle anderen gegen ihn sind. Seine Familie will mit ihm sterben, doch er selbst bittet sie, diesen Schritt nicht auszuführen. Aufrecht bleibt er bis zum Tode. La Salle, der für ihn sprach, ist edelmütig und von großer Herzensgüte; Clérac, der Hauptgegner des Calas, sieht zum Schluß sein Unrecht ein. Sogar ein Mönch achtet Calas sehr hoch, trotzdem er „*hérétique*" ist. Das Stück würde zweiffellos auf der Bühne auch von großer Wirksamkeit sein, wenn Chénier nicht den großen Fehler begangen hätte, daß er die Handlung in den endlosen Tiraden fast untergehen ließe. Aufgeführt wurde Chéniers Werk ein Jahr nach dem von Laya, im Juli 1791. Talma, der bei dieser Aufführung eine kleinere Rolle hatte, begründete damit seine Ruhmeslaufbahn.[2])

20. Das dritle Drama Calas von **Victor-Henri-Joseph (Brahain) Ducange** († 1833) wurde 1819 im Théâtre de la Gaîté aufgeführt. Es gibt wieder die historischen Ereignisse, wie die beiden vorhergehenden, doch hat es der Autor verstanden, sein Stück besonders rührend zu gestalten, so daß fast sämtliche Zuschauer, vornehme wie geringe, Tränen vergossen. Der Name des Verfassers, der bis dahin vollkommen unbekannt gewesen war, wurde durch diesen Erfolg mit einem Schlage berühmt. Viele Musikeinlagen waren in das Stück eingestreut, so daß man es fast als Melodrama betrachten konnte.[3])

---

[1]) In Oeuvres de M.-J. Ch. Paris, Guillaume. 1820. t. II.

[2]) Etienne et Martainville, a. a. O. t. II. S. 137 u. A. Royer, a. a. O. S. 76.

[3]) A. Royer, a. a. O. S. 368.

21. Maurice de Saxe, maréchal de France (1696–1750) spielt eine Rolle in dem comédie-drame Adrienne Lecouvreur von **Scribe** und **Ernest Legouvé**, aufgeführt am 14. April 1849 auf dem Théâtre de la République.[1]) Es behandelt die Liebesaffäre des Herzogs mit der großen Tragödin Adrienne Lecouvreur und der Prinzessin von Bouillon, die sehr eifersüchtig auf ihre Rivalin ist. Adrienne stirbt, vergiftet durch einen Blumenstrauß, der ihr von der Prinzessin geschickt war, weil diese meinte, es sei der, den sie selbst dem Herzog gegeben habe. Maurice kommt gerade noch früh genug, um seine Geliebte noch lebend anzutreffen; sie stirbt in seinen Armen. Der Herzog spielt eine ziemlich klägliche Rolle zwischen den beiden Frauen; überhaupt tritt alles als nebensächlich hinter der Rolle der Adrienne zurück, die allein glänzt. Wir verstehen das, wenn wir erfahren, daß die Autoren, bezaubert von dem großartigen Spiel der Rachel, nur für diese Schauspielerin das Stück schrieben, um ihr eine Gelegenheit zu geben, recht glänzende Erfolge zu erzielen. Das ist ihr in der Tat auch gelungen. Scribe und Legouvé haben viele historische Kleinigkeiten in das Stück hineingebracht; historisch ist auch die Liebe des Herzogs zu der Schauspielerin, die all' ihren Schmuck verkaufte, um ihn bei seinen kriegerischen Unternehmungen unterstützen zu können. Das Drama, wohl wegen des tragischen Ausgangs comédie-drame genannt, ist für den Geschmack des deutschen Publikums wenigstens zu sehr auf äußere theatralische Effekte angelegt, als daß man ihm einen hohen Wert zusprechen möchte, doch legt es für die großartige Bühnentechnik Scribes ein beredtes Zeugnis ab.[2])

---

[1]) Gedruckt u. a. bei Tresse, Paris 1876.

[2]) O. Randolf hat das Werk ins Deutsche übertragen (bei Reclam).
cf. G. Planche in R. d. M. nouv. pér. t. 2. 1849, S. 500 ff.
Th. Gautier, a. a. O. t. VI. S. 73—80.
A. Rutenberg, a. a. O. S. 23, 24.

22. In den Tagen der Revolution, wo man die Apostel der freiheitlichen Ideen sehr verehrte, entstand auch ein Stück J.-J. Rousseau dans l'île de Saint-Pierre. Der Name des Autors ist unbekannt; das Stück wurde am 15. Dezember 1791 aufgeführt. Es errang nur einen sehr mittelmäßigen Erfolg, der überdies wohl mehr dem Patriotismus der Zuschauer, der in den Worten, die auf der Bühne ausgesprochen wurden, willkommene Nahrung fand, zu danken war, als dem Verdienst des Autors. Die wichtigsten Lehren aus dem Emile und den übrigen großen Werken Rousseaus sind in diesem minderwertigen Erzeugnis zusammengetragen, verbunden durch eine absolut nichtssagende Handlung, die mit ihren gezwungenen Situationen kein Interesse zu erwecken vermag. Sie trägt auch in keiner Weise dazu bei, uns ein lebendiges Bild von dem großen Manne zu geben. Wunderlich wirkt der Kontrast zwischen der wohlklingenden Prosa Rousseaus, den der Autor sehr oft ausschreibt, und dessen eigenen Worten, die dem gegenüber recht kläglich sich ausnehmen.[1])

---

[1]) cf. Etienne et Martainville, a. a. O. t. II. S. 172—173.

IX. Abschnitt.

Die Revolution und die erste Republik (1789—1804).

Marenholtz hat in seinem Aufsatz: „Die französische Revolution auf der Schaubühne und in der Tagesdramatik“ in Herrigs Archiv, Band 94, 1895, fast alle Theaterstücke, die hierher gehören, mehr oder minder ausführlich besprochen. Auch Henri Welschinger, Le Théâtre de la Révolution, 1780—99, avec documents inédits, liefert viel Material. Ich kann mich daher kürzer fassen und brauche nur einiges nachzutragen und zusammenfassend zu wiederholen.

1. Mit dem König Ludwig XVI. und seiner Gemahlin beschäftigen sich fünf Theaterstücke, (von denen Mahrenholtz drei bespricht). Behandeln wir sie nach der historischen Folge der Ereignisse, so ist zuerst zu nennen das Drama Varennes in 6 Bildern, von **Henri Lavedan et G. Lenôtre,** aufgeführt im Théâtre Sarah-Bernhardt im Jahre 1904. Es gibt die historischen Tatsachen und Begebenheiten bei der Flucht der königlichen Familie mit vielen geschickt verwandten Einzelheiten in einer bewundernswürdigen *mise en scène.* Die Schuld am Mißlingen der Flucht trägt Mme de Rochereul, eine Verwandte Lafayettes, die in der Königin eine Nebenbuhlerin bei ihrem Geliebten vermutet und sich nun durch ihre absichtliche Ungeschicklichkeit rächen will. Die Charaktere Marie Antoinettes und des Königs in seiner gemütlichen Schwerfälligkeit sind trefflich gezeichnet. Leider glich das Drama bei der ersten Aufführung zu sehr einem Ausstattungsstück,

so daß es vielleicht manchmal nicht ganz ernst genommen wird — vielleicht nicht mit Unrecht.[1])

Drei weitere Stücke sind bei Mahrenholtz ausführlich behandelt: La Lanterne Magique ou le Coup de grâce de l'aristocratie (Toulouse 1790) von **Dorfeuille**, in dem Marie Antoinette den ganzen Haß auf sich zu nehmen hat; ferner: Le Martyre de Marie Antoinette d'Autriche, anonym (Amsterdam 1794) in dem, im Gegensatz zum vorigen, die Königin in ihrem Leid sehr sympatisch erscheint, und La Mort de Louis XVI, eine dreiaktige Tragödie, deren Autoren, **Aignan** und **Berthevin**, gegen den Justizmord des Königs entschieden Stellung nehmen; überhaupt wurde ja der König weit günstiger als seine Gemahlin beurteilt. Natürlich konnte dies letzte Stück in den Tagen des Schreckens von keiner Bühne aufgeführ werden.

2. Am 17. März 1859 wurde in Paris ein Stück Louis XVI et Marie Antoinette von **Laloue et Labrousse** zur Darstellung gebracht. Es behandelt die traurige Lebensgeschichte des Königs von dem Zusammentreten der Etats généraux in Versailles an bis zu seiner Hinrichtung. Die geschichtlichen Ereignisse sind recht gut darin verwertet; die Autoren haben vor der Person des Königs und seiner Gemahlin eine hohe Achtung, so daß uns beide überaus sympathisch erscheinen. Groß wirken auch die letzten Worte des Beichtvaters des Königs: *„Fils de saint Louis, montez au ciel!"* Das Stück machte bei der ersten Aufführung einen tiefen Eindruck; alle Herzen waren gerührt.[2]) Und dabei hatte doch das Volk, das über diese Geschichte die es dort auf der Bühne sah, Tränen vergoß, vor kurzer Zeit nicht anders gehandelt, als es den eigenen König mit seiner Familie verbannte!

---

[1]) cf. H. Modlmayr, Ein halbes Jahrh. zeitgen. Pariser Dramen. Progr. N. Gymn. Würzburg 1906. S. 8—10.

[2]) cf. P. Magnin, Charlotte Corday. Progr. Wiesbaden 1868 und Muret, a. a. O. t. III. S. 372 ff.

3. Von den Persönlichkeiten der Revolution sind mehrere dramatisch behandelt worden; eine Anzahl Theaterstücke beschäftigt sich mit Charlotte Corday, und zwei von ihnen dürfen wohl einen Platz in der Literaturgeschichte beanspruchen; das erste, bedeutendere, ist Charlotte Corday, von **François Ponsard,** am 23. März 1850 im Théâtre Français aufgeführt. Es dramatisiert die Geschichte der Ermordung Marats durch die unerschrockene Charlotte Corday in 5 Akten. Zunächst ist auffällig, daß in diesem Drama nicht die geringste Liebesaffäre eine Rolle spielt, eine Tatsache, die bei einem französischen Bühnenwerk besonders bemerkenswert erscheint. Dann aber drängt sich die Frage auf: Ist Charlotte Corday überhaupt zur Darstellung auf der Bühne geeignet? Es sind doch hauptsächlich innere Kämpfe, die hier vorgehen, und die sich naturgemäß besonders schwer darstellen lassen! Wo ist ferner der Holofernes, den diese Judith zu verführen hat? Warum überhaupt ermordet sie Marat? Es ist sehr zu bedauern, daß uns der Dichter nicht mehr von den Gründen, die sie zu diesem Schritt trieben, auseinandersetzt. So ist es denn auch gekommen, daß eigentlich Charlotte gar nicht die Hauptperson im Drama ist, sondern die beiden Parteien während der Revolution. Ponsard sah diese Schwierigkeit selbst, er schrieb an A. Ricourt[1]): „. . . *c'est affreusement difficile. Il n'y a pas de drame; il y a mille dangers, enfin, c'est effrayant; c'est égal, je continue, ce sera plutôt une pièce sur la Révolution que sur Ch. Corday, et il va sans dire que mon héroïne ne sera pas une amoureuse de vaudeville. Enfin la question est de savoir si la lutte de la Montagne contre la Gironde est assez intéressante par elle-même pour remplir une pièce. Je n'en sais rien, mais j'essaierai; et dans tous les cas, si la pièce est impossible sur le théâtre, ce ne sera pas de la besogne*

[1]) Veröffentlicht von J. Claretie im „Temps", 30. XI. 1880.

perdue pour cela. Je la ferai imprimer comme un poème dramatique.“

Die Handlung des Dramas zeigt einen bedauerlichen Mangel an Einheit; es sind nur „tableaux“, die wir vor uns sehen, nicht aber Teile eines Ganzen. Recht bezeichnend ist, daß das Théâtre Français bei der Wiederholung mehrere Scenen sowie den ganzen (in der Tat matten) fünften Akt ohne weiteres strich. Der erste Akt, oder besser, das erste Bild, zeigt uns ein Gastmahl der Girondistenführer bei Madame Roland in Paris am 22. September 1792, dem Tage nach der Proklamation der Republik. Das zweite führt Charlotte ein, die auf dem Lande bei Caen lebt in ländlicher Ruhe und Zurückgezogenheit. Vier von den nun besiegten Girondisten fragen sie um den Weg nach Caen; Barbaroux erzählt ihr die ganzen Ereignisse, und sie wird so sehr dadurch erregt, daß sie nach Caen mitgehen und dort eine Vereinigung gründen helfen will. Dann folgt eine Gesellschaft im Salon der Mme de Bretteville, der Tante von Charlotte. Hier faßt die Heldin den Plan, einen der drei Führer Danton, Robespierre, Marat zu ermorden, um für ihr Vaterland Gutes zu wirken. Auch der dritte Akt spielt in Caen. Charlotte und Barbaroux sprechen miteinander über die drei regierenden Männer. Bei dieser Gelegenheit gibt Ponsard uns durch B.'s Mund großartige Charakterschilderungen: Danton — der Staatsmann, der indessen edelmütig bleibt; Robespierre — der Mutige, Ausdauernde, der vor nichts zurückweicht; endlich Marat — der *„bandit, qui dans le sang se vautre“*, der grausige Schreckensmann. Am Schluß nimmt Charlotte Abschied von ihrer zärtlich geliebten Tante. Der vierte Akt zeigt uns zuerst eine öffentliche Volksversammlung im Jardin du Luxembourg, die mit wunderbarer Anschaulichkeit dargestellt ist. Danach kauft Charlotte bei einem Waffenhändler einen Dolch, doch jetzt, vor dem Ziele angelangt, kommt ihr Entschluß ins Wanken. Ein kleines Kind läuft ihr in die Arme und weckt Ge-

fühle in ihrem Inneren, die schwer zu unterdrücken sind, besonders, als die Mutter des Kindes ihr das häusliche Glück in glühenden Farben schildert. Endlich aber gewinnt Charlotte ihre Festigkeit wieder, und nun folgt die größte Scene des ganzen Dramas: die drei Revolutionsführer im Arbeitszimmer Marats. Großartig versteht es Ponsard, uns diese Besprechung der drei Männer vor Augen zu führen, wie jeder von ihnen nur für sich arbeitet, wie keiner dem andern die Macht gönnen will. Marat bleibt der Radikalste: 300 000 Menschen, alle Girondisten, dazu die Königsfamilie, sollen hingerichtet werden, dann erst wird Frankreich frei sein! Er beglückwünscht sich selbst zu dem Todeskampf, den seine beiden Rivalen untereinander ausfechten werden — wenn er nur am Leben bleibt. Bange Todesahnungen erfüllen ihn, da schon seit langem eine schwere Krankheit ihn heimgesucht hat; doch, es muß gehen, er muß sich solange aufrecht halten. Jetzt folgt die historische Scene, wo Marat, im Bade sitzend, Charlotte empfängt, die ihm von dem Anmarsch von 10000 Girondisten auf Paris erzählt und ihm deren Führer nennt, auch Barbaroux. Bei diesem Namen ruft Marat aus: „*Barbaroux . . . . Va toujours, c'est pour la guillotine!*“ Da ersticht ihn Charlotte. Man nimmt sie gefangen, und im letzten Akte finden wir sie im Gefängnis wieder, kurz vor ihrer Hinrichtung. Danton besucht sie, die untröstlich darüber ist, daß ihre Tat nicht mehr Erfolg gehabt hat.[1]) Sie fordert ihn auf, seinen edlen Gedanken stets Raum zu lassen; schließlich führt man sie zum Richtblock, und Danton blickt ihr melancholisch nach:

„*Elle aujourd' hui! — Demain les Girondins! — Puis moi!*“

und schließt mit den kampfesmutigen Worten:

„*Allons! jusqu' à la mort continuons la guerre!*
„*Nous sommes encore deux! — à nous deux, Robespierre!*“

---

[1]) In der Tat wurde Marat sehr geehrt, fast wäre er im Pantheon beigesetzt!

Dies in großen Zügen die Handlung, die der Dichter hauptsächlich aus Lamartines „*Histoire des Girondins*“ geschöpft hat (besonders kommen Buch XXX und XVIV in Betracht). Man sieht schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe, wie wenig einheitlich leider dies Kunstwerk — denn das ist es auf jeden Fall — gestaltet ist. Bis zum vierten Akt macht die eigentliche Handlung wenig oder gar keine Fortschritte, es bleibt immer das innere Zweifeln der Heldin die Hauptsache; da mit einem Male scheint es, als ob der Dichter die Zügel plötzlich aus der Hand verliert, und mit Windeseile stürzt die Handlung zum Ende hin. Entschieden am besten gelungen sind dem Dichter die drei Führer der Revolution, die er uns mit bewunderungswürdiger Kraft als lebendige Menschen, nicht als historische Persönlichkeiten, vorzaubert in individuell drastischer Weise, ohne daß jedoch der Stil der Tragödie darunter leidet. Die Heldin selbst steht hinter diesen etwas zurück; ihr Charakter hat nicht soviel Relief wie diese, sie ist vielleicht zu reflektierend angelegt; auch tritt uns der Moment, in dem, wie Jean Paul sagt, „der ganze Mensch Tat wird“, nicht mit so großer Kraft entgegen, als man vielleicht erwarten möchte. Ihr Monolog im dritten Akt erinnert an den Monolog im Tell, da beide die Überlegung eines Mordes bringen. Doch erscheint die Tat der Charlotte uns größer, weil sie ja dafür sich selbst opfert, ohne jedes persönliche Motiv. Schön gelingen Ponsard, wie in seinen anderen Werken, so auch hier, die Familienscenen, (vgl. Agnès de Méranie), die er mit viel Gefühl darstellt; nur gehören sie eigentlich nicht so unmittelbar zum Drama, wie dort, doch sind sie von einer derartigen Frische, einer so genialen Auffassung, daß man über diese Schwächen leicht hinwegkommt. Schlimmer war es für Ponsard, daß er so vollkommen unparteiisch blieb in diesem seinem Drama. Man erkennt in der Tat nicht, auf welcher Seite nun eigentlich der Autor steht, ob bei den Montagnards oder bei den Girondins, und aus

diesem Grunde konnte das Stück zu seiner Zeit auch keinen rechten Erfolg erringen. Keine der beiden noch 1850 sehr fühlbaren Parteien fand ihre eigenen Bestrebungen in dem Stück ausgesprochen, keine konnte deshalb ihm vollen Beifall zollen, obgleich die Aufführung eine sehr gute war. Geffroy, der die Rolle Marats hatte, kopierte sehr getreu den Kopf des Schreckensmannes, wie er auf dem bekannten Gemälde von David erscheint; so gut spielte er, daß Th. Gautier schrieb: . . . „*c'était effrayant!*“ Die Romantiker beurteilten das Stück recht günstig; A. de Musset schrieb voll Bewunderung: „*Avouons, qu'un pareil langage ne s'était pas entendu au théâtre depuis Corneille.*“ In der Tat, der Stil Ponsards hat in diesem Drama eine hohe Vollendung erreicht, er ist edel und volltönend. Nur geht der Dichter zuweilen etwas über das Maß hinaus und wird deklamatorisch, besonders in den Worten seiner Heldin. Im Ganzen und Großen jedoch bleibt das Werk, das übrigens öfter (1880 etc.) aufgeführt wurde, von hohem Wert, und Ponsard würde, auch wenn er nur dies eine Drama verfaßt hätte, damit schon einen Platz in der Literaturgeschichte sich erobert haben.[1])

4. Drei Jahre vor dem Erscheinen des Stückes von Ponsard, am 19. Juli 1847, war im Gymnase schon eine Charlotte Corday von **Dumanoir** und **Clairville** aufgeführt worden. Der Gedanke, Ch. Corday zur Heldin eines Vaudeville zu machen, ist derartig, daß seine Umsetzung in die Wirklichkeit fast komisch wirkt; auch die couplets der Girondisten erscheinen uns geradezu ungeheuerlich.

---

[1]) Über dies Drama ist viel gearbeitet worden; ich nenne: G. Planche, in R. d. M. nouv. pér. t. 6. 1850. S. 140—152. Th. Gautier, a. a. O. t. VI, S. 152—159. R. Gottschall, das Theater und das Drama des second empire, in Unsere Zeit, 1867, 1 Bd. S. 942—944. P. Magnin, a. a. O. A. Royer, a. a. O. S. 235—239. F. Brunetière in R. d. M. IIIe pér. 1880, t. 42. S. 445 ff. Sarrazin, a. a. O. S. 39. C. Latreille, a. a. O. S. 197—211. Ins Deutsche übertrug B. Schuhmann das Werk (metrisch, bei Reclam erschienen.)

Das Stück schöpft im Übrigen seine Handlung großenteils auch aus Lamartines Histoire des Girondins; wie bei Ponsard finden sich auch hier die Scenen bei Mme de Bretteville in Caen. Von den Autoren neu hineingebracht ist eine Liebesgeschichte: Charlotte liebt de Belzunce. Durch das neue Motiv verschiebt sich die ganze Ursache der Tat vollkommen: nicht mehr, um Frankreich von der Herrschaft eines Unwürdigen, eines Verbrechers, zu befreien, ersticht sie Marat, sondern nur, weil der Name ihres Geliebten sich auf der Proskriptionsliste befindet, und um ihn zu rächen. Natürlich schwächt das die Kraft der Motivierung bedeutend, Charlotte sinkt zur gewöhnlichen Mörderin herab. Das Stück, im allgemeinen ohne großen Wert, hatte bei der Aufführung, wohl auch infolge der wenig guten Darstellung, keinen Erfolg zu verzeichnen.[1])

Die Revolution erlebte noch drei weitere Dramen über Charlotte Corday, die aber absolut wertlos sind. Eines von ihnen rührt von einem Einwohner aus Caen her.[2])

5. Von weiteren Frauengestalten aus der Zeit der Revolution sind noch Théroigne de Méricourt und Mme Roland in Dramen behandelt worden; erstere von **Paul Hervieu.** Sein Stück heißt Théroigne de Méricourt und wurde im Théâtre Sarah-Bernhardt am 23. XII. 1902 aufgeführt. Es behandelt in überaus getreuer Anlehnung an die Geschichte die Ereignisse vom 10. August 1792. Théroigne organisiert die Verschwörung gegen die Königsfamilie, (ähnlich wie Charlotte Corday die gegen die Montagnards) die dann auch tatsächlich ihrem Untergang zugeführt wird. Im letzten Akt finden wir die Heldin als Wahnsinnige in der Salpêtrière wieder. Der Dichter schildert sie uns als ein Weib mit idealem Wollen, das sich nur im Augenblick des allgemeinen Aufstandes zu Schreckenstaten herbeiläßt und ihre Maß-

---

[1]) cf. Gautier. a. a. O. t. V. S. 118—120.

[2]) cf. Mahrenholtz, a. a. O. S. 57, 58.
Welschinger, a. a. O. S. 458—463.

haltung verliert. Paul Hervieu hat sich, wie schon oben bemerkt, sehr streng an die Geschichte gehalten; so kommt es, daß die Charaktere vielleicht nicht so lebensvoll wirken wie bei Ponsard in der Charlotte Corday, die ja einen ähnlichen Stoff behandelt. Dies Werk ist interessant wegen der vielen historischen Kleinigkeiten, die, zusammen genommen, uns ein fesselndes Bild jener Tage entwerfen.[1])

Auch deutsche Dichter haben sich mit diesen Stoffen beschäftigt: **R. v. Gottschall:** Lambertine von Méricourt (Hamburg 1850) und **Griepenkerl:** Die Girondisten (Bremen 1852).

6. **Mme. Virginie Ancelot** ließ im Oktober 1843 eine Mme Roland aufführen, ein Vaudeville von Durchschnittswert. Mme Roland, Barbaroux und André Chénier treten auf, drei Opfer der Revolution, deren Geschichte wir miterleben, jedoch nicht ohne daß eine Liebesgeschichte dabei vorkommt. Die Girondisten fallen, ihr letztes Mahl in der Conciergerie wird dargestellt, und schließlich werden von den Soldaten die drei zum Schafott geführt, wobei Mme Roland ihr historisches Wort ausspricht: *„O liberté! que de crimes on commet en ton nom!“* Das Stück hatte bei dem Geschmack des damaligen Publikums einigen Erfolg aufzuweisen.[2])

7. André Chénier, der unglückliche junge Dichter, tritt außer in diesem noch in einem anderen Theaterstück auf: André Chenier von **Dallière,** aufgeführt im Januar 1844. Der damals noch sehr junge Autor verstand es, seinen Helden mit den Eigenschaften auszustatten, die ihn uns sympathisch machen können. Melancholisch und leidenschaftlich, dabei von zartem, feinfühligem Gemüt, tritt er uns als das beklagenswerte Opfer der Zeitereignisse entgegen.

---

[1]) cf. Küchler, das frz. Theater der Gegenwart. In: Germanisch-romanische Monatsschrift, I. S. 260/61. Heidelberg 1909.

Modlmayr, a. a. O. S. 8—10.

[2]) cf. Th. Gautier, a. a. O. t. III. S. 121—122.

[3]) ebenda, S. 151, 152.

8. Ein anderer Dichter und Politiker, der wenige Monate vor Chénier († 22. VII. 94) auf dem Schafott starb (am 5. IV. 94), Desmoulins, ist zum Gegenstand eines Stückes Camille Desmoulins gemacht worden von **Emile Moreau** (1879). Desmoulins war einer jener Wenigen, die dem Volk anrieten, maßvoll vorzugehen, und auf das Ende der Schreckensherrschaft drangen. Eigentümlich ist, daß der Autor die Hinrichtung seines Helden damit begründet, daß Robespierre auf ihn eifersüchtig gewesen sei wegen seiner schönen Gattin. Das Motiv hat Moreau ganz frei erfunden, ein Experiment, das besonders bei historischen Stücken sehr gefährlich genannt werden muß.[1])

9. In den Jahren 1793 und 1794 wurden drei Stücke aufgeführt, die Marat zum Gegenstand haben; er wurde sehr verherrlicht, wozu seine Ermordung gewiß nicht wenig beigetragen hat. Mahrenholtz (S. 56—57) und Welschinger (S. 466—68) behandeln sie ausführlicher; ich begnüge mich mit der einfachen Aufzählung:

L'ami du Peuple ou la Mort de Marat, vom citoyen **Saint-Armand.** Im Druck (1794) trägt es das bezeichnende Motto:

„Jl fut dans tous les temps l'appui de l'innocence,
„Et l'infortune en lui trouvait un protecteur!"

Marat dans le souterrain des cordeliers, ou la journée du 10 août; von **Mathelin,**

La Mort de Marat von **Barrau** (Toulouse), stark sentimental gehalten.

Robespierre wurde auch dramatisch behandelt, doch nur in wertlosen Stücken.[2]) Über Danton gibt es meines Wissens kein französisches Stück.[3])

---

[1]) cf. Peterssen, die Dramendichtung in Frankreich seit 1878. In: Unsere Zeit, 1811. S. 701.

[2]) Wichtiger sind die deutschen Stücke über ihn von Gensichen, Gottschall, Griepenkerl und Hamerling.

[3]) Wohl aber ein deutsches. 1910 wurde im Thalia-Theater zu Hamburg eine Vorstellung von Georg Büchners (schon 1835 verfaßten) Drama „Dantons Tod" veranstaltet, die großen Beifall errang.

10. Die italienischen Komödianten führten 1791 zwei wertlose Stücke über Mirabeau auf: Mirabeau aux Champs-Elysées, eine Komödie, und L'ombre de Mirabeau', ein Schauspiel, in dem Voltaire den Helden mit der Bürgerkrone schmückt. (Näheres bei Mahrenholtz, S. 57.)

Mehr Beachtung konnte Les Mirabeau von **Jules Claretie** (1880) verdienen. Dies Drama bringt neben den historischen Ereignissen (der Schwur im Ballhause am 23. Juni bildet die Schlußscene) vieles aus der Familiengeschichte der Mirabeau und zeigt, wie der junge Graf durch eine schwere Enttäuschung und Verstoßung aus dem Adel dazu kommt, sich zum Vorkämpfer des Volkes und seiner Rechte aufzuwerfen.

11. Von den Generälen aus der Zeit der Revolution sind zwei dramatisch behandelt worden: Hoche und Marceau. Das erste Stück ist Hoche, von **Jules Launay, Georges** und **Emile Richard** (1879); es führt uns diesen edlen Charakter vor, der, obwohl er für die Sache des Volkes stritt, doch niemals ungerecht gegen Andersgesinnte vorging und in seinem Denken und Handeln stets human und ritterlich war. Als er dann gegen die Bauern der Vendée kämpfte und von diesen viel Leid und Ungemach erdulden mußte, da hatte er nach dem Siege von Quiberon trotzdem für sie edle Worte der Verzeihung, mit denen unsere Autoren ihr Stück schließen lassen.

Marceau, ou les Enfants de la République von **Anicet Bourgeois** und **Michel Masson,** ein interessantes Stück, bringt die Geschichte des Generals Marceau, der eine edle Vendeerin liebt und nun selbst den Aufstand bekämpfen soll. Der Vater der Geliebten will ihn in einen Hinterhalt locken, doch wird er von einem Freund gewarnt. Nachher kommen die Geliebte und ihr Vater ins Gefängnis, Marceau besucht sie und wird verhaftet. Kléber befreit ihn; sie beide wollen von Robespierre, dem Allmächtigen, die Gnade und das Leben der Vendeerin erflehen, doch sie kommen mit

dem Gnadenbefehl zu spät; Marceau läßt sich im Kampfe für die Republik töten; den Schluß bildet eine Apotheose. Quelle zu diesem Drama war hauptsächlich La Rose Rouge von A. Dumas.[1])

12. Der tapfere junge Offizier Desilles, oder richtiger Des Isles, der den Heldentod fürs Vaterland vor Nancy im Kampfe gegen die meuternde Besatzung starb (17. X. 1790), ist zweimal dramatisch verherrlicht. Das erste Stück wurde 1790 mit Musik von **Berthon** aufgeführt: Le Nouveau d'Assas, es war der Hauptsache nach Ausstattungsstück (Marenholtz bespricht es S. 60).

Ungleich bedeutender ist das zweite, am 2. XII. desselben Jahres aufgeführte einaktige Stück Le Tombeau de Desilles, von **Desfontaines** (1733—1825). Der Heldentod des jungen Offiziers ruft das böse Gewissen der aufrührerischen Soldaten wach und bringt sie zur Reue und Umkehr. Obwohl auch hier die Dekoration (z. B. das auf der Bühne zur Darstellung gebrachte Leichenbegängnis) eine große Wirkung ausübte und viel zum Erfolg beitrug, bestand der Wert des Stückes doch besonders in der Entfaltung recht patriotischer Gefühle. Es übertrieb nichts und kam dem Zug der Zeit entgegen, der auf Verehrung gefallener Helden viel Gewicht legte.[2]) Sogar in der Nationalversammlung feierte man offiziell in einem großen Aktus das Andenken Desilles.

Marenholtz bespricht ferner mehrere unbedeutende Stücke über Lesur, Lepelletier, Barra, den 11. August, usw., die ich deshalb hier nicht besonders aufzuführen brauche.

13. Wichtiger als diese ist zweifellos La Prise de Toulon von **L. B. Picard** (1769—1828), aufgeführt mit Musikeinlagen von Dalayrac am 13. pluv. an 2

[1]) cf. Th. Gautier, a. a. O. t. V. S. 306—308.

[2]) cf. Mahrenholtz, a. a. O. S. 60/61. Muret, a. a. O. t. V. S. 44, 45. H. Lumière, Le Théâtre fr. pendant la Révolution, Paris, Dentu, 1814, S. 66, 67.

(=1.II.1794) im Théâtre de la rue Feydau unter großem Erfolg.[1]) Über hundert Vorstellungen erlebte das Stück hintereinander. Picard hat es, der darin enthaltenen Tendenzen halber, nicht in die von ihm selbst besorgte Ausgabe seiner Werke aufgenommen, die zu einer Zeit erschien, wo Karl X. noch regierte, wo man ihn also gewiß des streng republikanisch gehaltenen Einakters wegen ernstlich angegriffen haben würde. Er behandelt in ihm die Belagerung und Einnahme von Toulon; von Napoleon, der hierbei die Artillerie befehligte und seine ersten Lorbeeren erntete, ist jedoch nicht die Rede. Die Lagerscenen unter den Soldaten geben Picard Gelegenheit, seinen Patriotismus recht zu entfalten. Monsieur (Ludwig XVIII.) spielt eine klägliche Rolle, alles lacht über ihn, weil er sich stets um Kleinigkeiten kümmert, aber die Hauptsache dabei vergißt. Er ist immer mit den von den Soldaten geleisteten Verteidigungsarbeiten zufrieden, nur weiß er noch nicht, wie er am besten seinen Einzug in Paris halten soll, ob zu Pferd oder im Wagen. Als nun der große Tag der Einnahme der Stadt herankommt, sorgt er vor Allem dafür, daß ein reiches Mahl vorbereitet werde, und der Président sagt: *„Un jour de combat, s'occuper d'un repas! quelle prévoyance! Il n'oublie rien . . . . La jolie chose, la jolie chose qu'un prince!* Doch Toulon wird trotz seiner erobert. Picard versetzt nicht selten der Kirche scharfe Hiebe in diesem Stück, zuweilen recht grobe sogar!

14. Von Stücken allgemeineren Inhaltes seien erwähnt: La Révolution, eine Oper, in der Ludwig XVI. begnadigt wird. La Révolution française von **Thiébaut d'Épinal** (1793). Die alte Zeit wird heruntergemacht und der 14. Juli verherrlicht. La Destruction de l'aristocratisme, von **Brizard;** empfiehlt mit roher Frechheit den Mord an allen hochgestellten Persönlichkeiten.

---

[1]) Gedruckt in: Théâtre Posthume de L. B. P. p. par Ch. Lemesle. Paris. Barba 1832. Mit Préface.

15. Außer diesen Stücken, die fast alle gleich unter dem frischen Eindruck der Ereignisse verfaßt und aufgeführt wurden, gibt es noch eine Menge, bei denen die historischen Tatsachen nur den Hintergrund bilden, auf dem sich die Handlung, meistens eine Liebesintrigue, abspielt. In dieser Art werden auch in neuerer Zeit noch manche Dramen verfaßt, während man die historischen Ereignisse selbst kaum noch dramatisiert. Ein Beispiel sei: Vendée, drame lyrique en 3 actes et 4 tableaux von **G. Pierné,** aufgeführt 1894. Es behandelt die Kämpfe von 1793, in welchen Jeanne, die schöne Gutspächtertochter, die dem Duc de Guérande ihr Herz geschenkt hat, umkommt, worauf der Herzog die Seinen zu den Waffen ruft; ein rührend patriotischer Zug geht durch dies Drama.

XII. Abschnitt.

Napoleon I.

Delavigne, Béranger, Victor Hugo und andere Dichter von Ruf haben den großen Franzosenkaiser in lyrischen Werken, Liedern, Oden usw., wie es ihm zukam, verherrlicht; merkwürdigerweise aber gibt es kein Drama von einem hervorragenden Dichter, das dessen Bedeutung so recht würdig wäre. Die Zahl der Theaterstücke, die Napoleon I. behandeln, ist allerdings groß genug: 596 waren bis 1900 erschienen; jedenfalls werden bei Lecomte, auf dessen umfassende Arbeit ich hier verweisen muß, soviele angegeben und besprochen; deren Titel hier namhaft zu machen, würde zwecklos sein. Ich versuche deshalb, einen allgemeinen Überblick über alle zu geben. Es lassen sich drei verschiedene Klassen von Napoleondramen unterscheiden deren jede ich durch Beispiele charakterisieren möchte.

1. Solche Dramen, die sich wohl auf Napoleon beziehen, die ihn aber nicht selbst auftreten lassen, sondern nur Anspielungen auf ihn bringen.

Hierher gehören z. B. die (auf S. 22f. besprochenen) Stücke Guillaume le Conquérant, von **Alexandre Duval** und La Tapisserie de la reine Mathilde, von **Barré, Radet** und **Desfontaines**, die unter der Gestalt Wilhelms des Eroberers Napoleon verherrlichen.

2. Dramatisierungen von einzelnen Episoden aus dem Leben des Kaisers oder seiner ganzen Lebensgeschichte. Als Beispiele seien erwähnt:

Joséphine et Napoléon, von **Dallière,** ein intimes Stück aus dem Familienleben des Kaisers.

Le Capitaine Florial, drame à grand spectacle et 6 tableaux von **Moreau** und **Depré** (1894); Florial rettet seinem Gebieter das Leben.

Le Colonel Roquebrune, von **G. Ohnet,** 1895; das Stück spielt während der 100 Tage, jedoch ist die Handlung nicht direkt mit Napoleon in Verbindung zu bringen.

Auch wäre hier **V. Sardous** oft aufgeführtes Lustspiel Mme Sans-Gêne zu erwähnen.

Sehr rührend sind meistens die Dramen, die die Gefangenschaft des Kaisers auf St. Helena schildern, besonders Sainte Hélène von **Mme Séverine,** 1903 im Théâtre Antoine aufgeführt (also nicht bei Lecomte besprochen). Der große Korse erscheint als Märtyrer, der außer der Freiheit auch noch jede Bequemlichkeit des alltäglichen Lebens entbehren muß und unter dem Haß des Hudson Lowe und der Lady Betsy schwer zu leiden hat.

Die ganze Geschichte Napoleons bis zur Gefangennahme auf St. Helena ist dramatisiert in Napoléon, épopé enationale en 3 parties, 6 actes et 50 tableaux von **Léopold Martin-Lya,** 1843, ferner in L'Empire von **Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse,** 1845. Einzelne Anekdoten, geschickt verbunden, geben uns ein schönes Bild von Napoleon, der wirklich verehrungswürdig erscheint. Besonders schön ist die Scene auf St. Helena, wo der Kaiser als Gefangener in der Sonnenglut auf schattenlosem Wege seinen Spaziergang machen muß. Eine englische Wache gibt ihm einen Wink, er darf nicht weiter gehen, und, ohne ein Wort über die Lippen zu bringen, gehorcht er, indem er sich majestätisch in sein Schicksal ergibt und kehrt sofort um.

Als Typus für diese Art von Napoleondramen mag am besten das von **Alexandre Dumas père** Napoléon, ou trente ans de l'histoire de

France, drame en six actes, en vingt-trois tableaux[1]) gelten. Aufgeführt wurde es mit Erfolg am 10. Januar 1831 im Odéon. 76 handelnde Personen treten auf in diesem Riesendrama, das die Geschichte Napoleons von Toulon bis zu seinem Tode in einzelnen Bildern vorführt. Eine wichtige Rolle spielt ein Spion, dem einst Bonaparte das Leben gerettet hat, und der ihm nun wie ein Sklave dient und alles Unheil von ihm abwendet. Als Napoleon stirbt, wird er im selben Augenblick gehängt. Anschaulich mag das Drama wohl sein, doch läßt der Stil viel zu wünschen übrig — was nicht verwundern kann, da es in 8 Tagen geschrieben und aufgeführt wurde; im Ganzen ist es keines der besten Werke von Dumas. Wenn man A. Royer[2]) Glauben schenken darf, so hat der Dichter später auch selbst zugestanden, daß dies Stück trotz seines Erfolges keinen Wert hätte.

L. Börne gibt uns in seinem 25. Briefe aus Paris[3]) eine großartige Schilderung von der Aufführung (im Odéon) eines solchen historischen Dramas über Napoleon, der er am 12. Januar 1831 beigewohnt hat; alle Anzeichen stimmen dafür, daß es das soeben besprochene Stück von Dumas gewesen ist. Er meint, die größte Tat Napoleons sei gewesen, daß er ihn, Börne, sechs Stunden weniger zehn Minuten auf einer Stelle festgehalten habe; nicht einmal in den Zwischenakten sei er hinausgegangen. Er lobt besonders die Dekoration, die bis in die kleinsten Einzelheiten getreu gewesen sei, und die lebendige Darstellung. Alle Augenblicke, wenn irgend ein großes Ereignis auf der Bühne reproduziert worden sei, hätte ein donnerartiger Beifall das Haus durchbraust, besonders von Seiten der Schüler der Ecole Polytechnique, die vorn saßen.

---

[1]) Gedruckt in: Oeuvres compl., Théâtre, II. Paris, Calmann Lévy.

[2]) a. a. O. S. 111—112.

[3]) In: Gesammelte Schriften, Wien 1868. Bd. VIII, S. 97 ff.

Börne meint: „Wenn diesen nicht die Hände bluteten müssen sie lederne Hände haben.“

3. Die letzte Gruppe von Napoleondramen endlich setzt sich aus solchen Werken zusammen, die Napoleon als einen Halbgott betrachten und ihn in den Himmel heben möchten. Es sind zuweilen sinnlose und lächerliche, oft aber geradezu abstoßend wirkende, wertlose Erzeugnisse darunter. Eines der erträglichsten Sorte ist: Louis XIV et Napoléon, von **Rochefort et Brisset,** das den Kaiser als Gegenstück zu dem weichlichen Ludwig XVI. im zweiten Teil verherrlicht.

Typisch für die schlimmere Art ist: Napoléon en Paradis, in einem Akte, von **Simon Benjamin (Antier)** und **Théodore (Nézel)**; (Gaîté, 17. XI. 1830) Man möchte das ganze Werk als eine einzige Gotteslästerung ansehen, so frivol ist es. U. a. treten auf: St. Pierre, l'ange Gabriel, ein alter Soldat „Marengo“, eine Tänzerin, barmherzige Schwestern, Engel, Gefallene, und natürlich der Kaiser. Schon die Dekoration ist eigentümlich: Wolken, rechts der Eingang ins Paradies, daneben ein Guckloch, gegenüber das Stübchen des Himmelspförtners mit einem Schild: *„Parlez au Suisse!“* Der Engel Gabriel singt:

„Ah, vraiment, si le Créateur
„Avait mis, se piquant d'honneur,
„Plus longtemps à faire le monde,
„Sans doute il l'aurait fait meilleur!“

In dieser Tonart geht's weiter, von einer Blasphemie zur anderen; Napoleon wird fast über Gott gestellt. Am Schluß dieses Stückes erscheint Napoleon in einer Wolke, wie ein Gott.[1])

Auch Napoleons Generäle wurden zum Teil dramatisch behandelt, so z. B. Murat in dem Schaustück Murat, von einem anonymen Verfasser, 1841 im Cirque Olympique aufgeführt; es zeigt die Ruhmeslauf-

---

[1]) cf. Lenient, La Comédie Fr. au XIXe s. II. S. 194. Muret, a. a. O. III S. 82 ff.

bahn des prachtliebenden Generals in Bildern von großartiger Ausstattung und endigt mit seiner Apotheose in einer Art von Walhalla.

Der unglückliche Sohn Napoleons, der Herzog von Reichstadt (1811—1832) ist der Held verhältnismäßig vieler Dramen geworden. Sein Leben, ein einziges großes Drama, gab ja den Dichtern auch genug Veranlassung, an ihm ihr Talent zu erproben.[1]) Noch zu seinen Lebzeiten führte das Théâtre des Nouveautés ein Stück: Le Fils de l'homme auf, verfaßt von **Eugène Sue** und **Desforges.** Das Drama nimmt an, daß der Sohn von der Geschichte seines Vaters nichts wisse; Brémont, ein Dichter, kommt zu ihm dank der Verwendung eines jungen Mädchens, das der Herzog liebt, und läßt Stürme der Begeisterung bei ihm ausbrechen. Das Werk hatte keinen rechten Erfolg.[2])

Fünf Dramen erschienen noch im Todesjahr des Aiglon und zwar

A Vingt et un Ans! ou l'Agonie de Schœnbrunn. Drame en un acte de **Merville** et **Francis (Corun),** Ambigu-Comique, 19. August 1832, also etwa einen Monat nach dem Tode (12. Juli) aufgeführt; gedruckt 1832, Barba). Es stellt in dramatischer Weise den Tod des Herzogs dar, der sich eine dreifarbene Fahne als Leichentuch wünscht.

La Mort du Roi de Rome, drame en un acte de **d'Ornoy.** (Panthéon, 26. August 1832; gedruckt bei Marchant). Ein Soldat will den Herzog, dessen Leben er bei den Österreichern für gefährdet hält, nach Frankreich führen, doch dieser, schon todkrank, verscheidet in seinen Armen.

Vienne et Schœnbrunn, ou 1826 et 1832, drei Akte von **E. Grangé,** nicht im Druck erschienen; behandelt denselben Stoff, wie das vorhergehende Stück.

---

[1]) Ich verweise auf das Werk von John Grand-Carteret: L'Aiglon en Images, Paris, Charpentier et Fasquelle 1901, dem (S. 362 ff.) die folgenden Angaben zum Teil entstammen.

[2]) s. a. Muret, a. a. O. t. III. S. 98.

Le Fils de L'Empereur, Histoire contemporaine en deux actes, de Mme **Dupeuty, Fontan** et **Cogniard;** (Vaudeville, 10. November 1832) gedruckt bei Dondey-Dupré fils 1832. Genau den beiden vorhergehenden nachgebildet.

Le Fils de l'Empereur, drame-vaudeville en trois actes, de Mme **Valoy** et **Saint-Gervais.** (Folies dramatiques, 11. November. 1832) nicht gedruckt. L'Aiglon stirbt in demselben Bett, in dem einst sein Vater geruht als Sieger.

Le Duc de Reichstadt, drame en deux actes mêlé de couplets, de **J. Arago** et **L. Lurine** (Paris o. J., Poussielgue). Kein Theater nahm dies Stück zur Aufführung an, deshalb ließen es die Autoren mit einer naiven Vorrede drucken.

Sehr verwickelt im Aufbau ist: Le Roi de Rome, drame en 5 actes, précédé de „Napoléon", prologue en 2 tableaux, et suivi de la „Ville éternelle", épilogue en 2 tableaux, par **Charles Desnoyer** et **Léon Beauvallet** (Ambigu, 13. Juni 1830. 1898 im Th. de la République). Geschichte des Herzogs, verflochten mit einer Liebesaffäre; zum Schluß, im Epilog, fährt der gestorbene Held gen Himmel, wo ihn sein Vater mit offenen Armen empfängt.

Le Roi de Rome, piece en 5 actes et un prologue, par **Emile Pouvillon et Armand d'Artois,** (Nouveau Théâtre, 10. Januar 1898). Das Drama schließt sich eng an die historischen Tatsachen an, enger als die meisten übrigen. Die Handlung beginnt mit der Abreise der Mutter und des Herzogs (damals noch Roi de Rome) von den Tuilerien am 29. März 1814. Als Franz, Obrist in österreichischen Diensten, finden wir ihn wieder; er will sich dem Einfluß Metternichs entziehen, sich Ruhm erwerben für seine Geliebte. Er schmiedet den Plan zur Flucht, verzichtet aber darauf, um seinen alten treuen Diener zu retten, und stirbt an den Folgen eines mutwilligen Rittes über Land bei strömendem Regen. Während eines Halbjahrs hielt

sich dies sehr dramatisch angelegte Stück auf dem Spielplan, hauptsächlich wohl wegen der vorzüglichen Darstellung der Titelrolle durch Max.

Alle Stücke über den unglücklichen Napoleon II. werden in den Schatten gestellt durch **Edmond Rostand's** L'Aiglon, das zum ersten Male am 15. März 1900 auf dem Theater der großen Tragödin, die ihm ihre höchsten Triumphe verdankt, der Sarah Bernhardt, aufgeführt wurde; sie selbst spielte die Titelrolle, in der sie wirklich Großes leistete, wenn man sie auch wegen dieser ihrer berühmtesten „Hosenrolle“ oft zu verspotten gesucht hat. Die Handlung dieses sechsaktigen Dramas, das noch heute oft aufgeführt wird, spielt von 1830—32 in Österreich. Man schreibt am Wiener Hofe dem jungen Herzog alles vor, sogar seine Geliebte bestimmt nicht er selbst, sondern Metternich, der Allmächtige. Eine glühende Bonapartistin, die Gräfin Napoleone Camerata, kommt nach Österreich, um mit der Unterstützung eines Grenadiers der alten Garde den Herzog zu entführen, ihm wieder zu seinem Tron zu verhelfen. Dieser ist für ihre Pläne begeistert, und die Flucht soll während eines Hofballes ausgeführt werden, zu dem sich die Herzogin in seinen Kleidern begeben soll, damit niemand sein Fehlen bemerkt. Die Flucht selbst erleben wir im 4. Akt. Der fünfte versetzt uns auf das Schlachtfeld von Wagram. Man hat sein Fehlen bemerkt und sofort Reiter nachgejagt, die hier gerade die Flüchtigen einholen und den Herzog mit seinem treuen Diener gefangen nehmen. Der letzte Akt spielt im Sterbezimmer des Herzogs im Schlosse zu Schönbrunn. Er läßt sich seine Wiege an das Sterbelager stellen und stirbt, im Traum sich in frühere Tage versetzend. Metternichs Worte bilden den Schluß, der von großer Wirkung ist: *„Vous lui remettrez son uniforme blanc!“* Ja, weiß wie die Unschuld selbst, so tritt uns Rostands Held entgegen, und der Dichter vermag in uns eine lebhafte Sympathie für ihn wachzurufen in diesem Drama, das seinen Ruhm

begründete, das man zweifellos weit höher als den vielgerühmten Chantecler, vielleicht auch höher als seinen Cyrano de Bergerac einzuschätzen hat. Wenn auch nicht alle Bilder dieses Dramas historisch sind, so könnten sie es jedenfalls sein, so lebenswahr treten sie uns entgegen; es ist auch kaum zu erwarten, daß jetzt, nach Rostand, noch ein anderer Dichter denselben Stoff sich zum Vorwurf wählen wird — übertroffen kann diese Schöpfung kaum werden.[1])

Aus der Zeit nach Napoleon sind nur sehr selten nationale Stoffe in Dramen von Wert behandelt worden, wohl in Zirkusstücken, Pantomimen usw. Einige Vaudevilles erheiterten das Publikum der 30er Jahre, wie Les Filles de la Liberté, Pierrot Ministre (eine Anklage gegen die Regierung von 1830), Une Nuit de la Garde Nationale, La Croix et le Charivari, La Caricature, Le Fossé des Tuileries (Satire auf die Maßregel der Regierung, einen Graben um die Tuilerien ziehen zu lassen), Le Gentilhomme de la Chambre (auf den Ausbruch der neuen Revolution) usw. Von neueren Dramen, die historische Ereignisse behandeln, ist zu nennen: Colinette, von **G. Lenôtre** und **G. Martin**, aufgeführt im Odéon 1898, es hat zum Gegenstand die Rückkehr der Emigranten unter der Restauration sowie die Flucht Lafayettes. Auch in Berlin führte man es 1899 auf.

Zuweilen machte man auch Dichter zu Helden kleinerer Werke, z. B. Béranger und Benjamin Constant. Ersteren verherrlicht: Les Chansons de Béranger, ou le Tailleur et la Fée, von **Vanderburch** und **F. Langlé**, 1831 im Palais-Royal aufgeführt, also noch zu Lebzeiten des Dichters. Die kleine Apotheose hatte damals viel Erfolg.[1])

Wenig ernst zu nehmen ist: Benjamin Constant aux Champs-Élysées, von **Antier, Lottin**-

[1]) s. a. Muret, a. a. O. t. III. S. 86.

und **Damarin.** Glücklicherweise ist diese Apotheose weniger skandalös, als die Napoleons; sie spielt nicht im Himmel, sondern in den mythologischen elysäischen Gefilden. Personen sind: Charon, der General Foy, Manet, Picard, Talma, Mme de Staël (die aber stets Mme Staël heißt!) und M. Mayeux, der stereotype biedere Bürger, der überall dabei gewesen ist.

Glatigny, ein ziemlich unbedeutender Dichter (1859—1871) von lockerem Lebenswandel, wird von **Catulle Mendès** in *Glatigny*, drame funambulesque en vers, mêlé de chansons et de danses, en 5 actes et 6 tableaux behandelt (aufgeführt 1906 im Odéon). Das Werk ist ziemlich wertlos, eine Kopie von Cyrano de Bergerac; man hätte meinen sollen, der Autor könnte Besseres schaffen, wenn man das Stück mit dem ähnlichen *Scarron* von ihm vergleicht.[1]

Es würde hier zu weit führen, auch nur die Titel aller Erzeugnisse dieser Art in der modernen Zeit namhaft zu machen. Dichter von Ruf haben sich hierbei nicht beteiligt, und wir können jene Schaustücke, die zum großen Teil in den Variétés in Paris als „Revues", teils auch im Zirkus aufgeführt worden sind, ohne Schaden beiseite lassen.

Natürlich hat auch der Krieg von 1870/71 dramatische Darstellungen hervorgerufen, die sich mehr oder minder mit den historischen Ereignissen beschäftigen; doch sind in den meisten dieser Stücke die Hinweise auf den Krieg sehr versteckt angebracht. Schon während der Belagerung von Paris wurden Schaustücke improvisiert, die den Haß der Besiegten gegen die Sieger scharf ausdrückten und selbstverständlich großen Beifall fanden. Nach dem Friedensschluß gab es von dieser Art nicht mehr so viele Stücke, da man nicht gern an die Schreckenszeiten erinnert sein wollte. Einzelne Werke von **Coppée** und **Augier** benutzen den Krieg nur als Hintergrund. In

[2] cf. R. Doumic, R. d. M. 15. IV. 1906.

Pantomimen usw. spielte die Niederlage der Franzosen eine größere Rolle, die dann immer darauf hinauslief, dem Patriotismus des Publikums Nahrung zu geben, die Freiheit nach dem Kriege auf den Schild zu heben. Erst später brachte man Szenen aus jenen Zeiten in spezifisch französischer Beleuchtung auf die Bühne, z. B. in „Les Chapons" von **Descaves** und **Darrieu**, einer komisch-satirischen Studie aus der bisher verpönten Zeit.

Schlußbemerkungen.

Im großen und ganzen läßt sich sagen, daß die nationalhistorischen Dramen in Frankreich einen ziemlich umfassenden Überblick über die Geschichte dieses Landes gewähren; allerdings sind zuweilen Lücken vorhanden, so z. B. sind die Zeiten von 800—1100 etwa nie dramatisch behandelt worden.

Uns Deutschen fällt es sofort auf, wie ungeheuer oft auf dem französischen Theater nationale Stoffe behandelt werden. Bei uns dagegen wird man nur mit größter Mühe vielleicht den vierten Teil von solchen Dramen ausfindig machen können. Das liegt wohl hauptsächlich daran, daß der Franzose im Allgemeinen weit begeisterungsfähiger ist und sich weit mehr mit der Geschichte seines Landes und der Politik beschäftigt, als der Deutsche. Den Franzosen hört man eigentlich immer von solchen Dingen reden, den Deutschen weit seltener.

Ferner muß auffallen, daß deutsche Dramatiker sich verhältnismäßig oft an französische Stoffe gemacht haben, während das Umgekehrte nur sehr selten der Fall ist; eine Ausnahme ist Friedrich der Große, den mehrere französische Dramatiker behandelt haben, doch läßt sich das bei der großen Sympathie, die dieser König für alles Französische hegte, leicht verstehen. **Auffenberg** schrieb 1827 einen Ludwig XI. in Peronne. **Schiller** dichtete seine Jungfrau von Orleans, weil diese nationalfranzösische Figur ihn begeisterte. Auch **Shakespeare** hat sie in Henry VI.

(I. Teil) dargestellt, jedoch in anderer Auffassung. **Gottsched** verfaßte die Parisische Bluthochzeit, **Auffenberg** (1798—1857) Admiral Coligny und **Lindner** (1871) die Bluthochzeit. Auch in England wurde dieser Stoff ausgebeutet; etwa 1590, also garnicht lange nach den Ereignissen schrieb **Christopher Marlowe** sein Massacre of Paris. Auch **Ben Johnson** und **Nathaniel Lee** verfaßten Dramen über dies Ereignis. Oft sind auch, wie schon erwähnt, die Revolutionsmänner Danton und Robespierre behandelt, nämlich von **Griepenkerl** (Robespierre, die Girondisten), **Büchner**, (Dantons Tod), **Gottschall** und **Hamerling** (Danton und Robespierre). Das Liebesverhältnis des Grafen Moritz von Sachsen mit der Schauspielerin Adrienne Lecouvreur hat schon zwei Jahre vor Scribe **H. G. von und zu Putlitz** in „Die blaue Schleife" (1847) behandelt. Napoleon endlich kam auf die deutsche Bühne u. a. in: **Voß'** Weh' den Besiegten, **Grabbe's** Napoleon oder die 100 Tage (1832), **Heigel's** Josefine und **Bleibtreu's** Schicksal (1859).[1])

---

[1]) Vgl. hier die Schrift von Gaehtgens zu Ysentorff, Napoleon I. im deutschen Drama. Frankfurt a. M. 1903.

Autorenregister.

Inhaltsverzeichnis.



Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Konrad Heinrich Diedrich Otto Dierks, am 5. August 1888 zu Hannover als Sohn des Lehrers Wilhelm Dierks und seiner Gemahlin Maria, geb. Bühring, evangelischer Konfession. Von Ostern 1895 bis Ostern 1898 besuchte ich eine Volksschule meiner Vaterstadt. Dann trat ich in die Leibnizschule zu Hannover ein, die ich Ostern 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um in Marburg neuere Sprachen zu studieren. Die Ferien nach meinem dritten Semester verbrachte ich in Südfrankreich und Paris. Darauf bezog ich die Universität Münster, wo ich am 6. Dezember 1910 die mündliche Doktorprüfung bestand. Allen meinen verehrten Lehrern sage ich meinen herzlichsten Dank, besonders aber Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. Andresen, der mir die Anregung zu vorliegender Arbeit gab und mir stets mit wohlwollendem Rat zur Seite stand.